

**“Ensinar o jazz como forma musical característica e autónoma”: a
criação da escola de jazz do Hot Clube de Portugal**

Pedro Alexandre Amendoeira Mendes

**Dissertação de
Mestrado em Ciências Musicais, variante de Etnomusicologia**

Fevereiro, 2016

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciências Musicais, variante de Etnomusicologia, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor João Soeiro de Carvalho

Esta dissertação é uma parte resultante do trabalho efetuado no projeto PTDC/EAT-MMU/121834/2010 “Jazz em Portugal: os legados de Luís Villas-Boas e do Hot Clube de Portugal”.



Agradecimentos

Expresso o meu agradecimento a todas as pessoas que, de algum modo, me apoiaram durante a realização desta dissertação. Em primeiro lugar, deixo uma palavra de gratidão ao Professor Doutor João Soeiro de Carvalho por toda a empatia e disponibilidade demonstradas e pelo estímulo que sempre me transmitiu para refletir sobre os assuntos em foco neste trabalho. Agradeço ao Pedro Roxo pelos incentivos que me deu para a concretização deste trabalho e por todo o apoio que, de várias maneiras, me foi prestando durante a realização do mesmo. Uma palavra especial aos meus colegas que integraram a equipa do projeto “Jazz em Portugal: os legados de Luís Villas-Boas e do Hot Clube de Portugal” pela amizade e pela colaboração prestada durante a investigação: André Gomes, Isabel Zarazúa, Miguel Lourenço e Regina Rocha. Expresso a minha gratidão a todas as pessoas que entrevistei para esta dissertação, pela disponibilidade demonstrada e por me terem concedido parte do seu tempo para falar sobre as questões propostas. Aos colegas e amigos que me foram acompanhando durante o percurso do mestrado: Carlos Almeida, Gianira Ferrara, Giordano Calvi, Marco Freitas, Michael Dias, Pedro Mogárrio e Ricardo Andrade. Por fim, agradeço à minha família por todo o apoio que garantiram, e à Leonor pela companhia e atenção demonstrada.

“Ensinar o jazz como forma musical característica e autónoma”: a criação da escola de jazz do Hot Clube de Portugal

Pedro Mendes

RESUMO

PALAVRAS CHAVE: Etnomusicologia, Jazz, Ensino da música, Hot Clube de Portugal.

Este trabalho consiste na análise do processo de escolarização de uma prática musical, tendo em consideração o caso da criação da Escola de Jazz do Hot Clube de Portugal, em Lisboa, no final da década de 1970. Esta escola veio marcar um importante momento de mudança no universo do jazz em Portugal: a consolidação de uma plataforma especificamente dedicada ao ensino do jazz, cuja atividade se manteve com o decorrer dos anos, dotada da sua própria estrutura de ensino e corpo docente.

Pretende-se compreender de que modo a criação de uma escola reflete os desenvolvimentos que ocorreram no universo do jazz, em Portugal, durante a década de 1970. Por outro lado, é considerado o impacto da existência de uma escola na transformação deste universo e também na atividade musical em Portugal no geral. Consideram-se ainda as novas variáveis que a escola veio introduzir no processo de aprendizagem do jazz.

Ao longo dos capítulos que compõem esta dissertação, faz-se uma apresentação do contexto no qual surgiu a escola, a descrição da sua implementação e desenvolvimento, uma análise da forma como foi organizado e em que se baseou o seu ensino, e uma leitura sobre o impacto inicial da escola e sobre as expectativas que nela depositavam os vários agentes envolvidos. Nesta análise são adotadas as abordagens etnomusicológicas sobre o ensino da música, assim como a noção de *art world* desenvolvida por Howard Becker (1982) e posteriormente aplicada ao caso do jazz por Paul Lopes (2004).

**“Ensinar o jazz como forma musical característica e autónoma”: a criação da escola
de jazz do Hot Clube de Portugal**

Pedro Mendes

ABSTRACT

KEYWORDS: Ethnomusicology, Jazz, Music Teaching, Hot Clube de Portugal.

This work consists in an analysis of the schooling process of a musical practice, considering the case of the creation of Hot Clube de Portugal’s School of Jazz in Lisbon, in the late 1970’s. This school marked an important moment of change in the jazz universe in Portugal: the establishment of a platform specifically dedicated to jazz teaching, whose activity is maintained with the years, provided with its own teachers and structure. It is intended to understand the way in which the creation of a school reflects the developments in the jazz universe, in Portugal, during the 1970’s. It is also considered the impact of the existence of a school in the transformation of this universe and in the musical activity in Portugal, in general. The new variables which the school introduced in the learning process of jazz are also taken into account.

Throughout the chapters of this dissertation, the following topics are assessed: the presentation of the context in which the school emerged; the description of its implementation and development; an analysis of the roots and organization of the teaching methods; and an interpretation about the initial impact of the school and the expectations of the various agents involved. This analysis adopts ethnomusicological approaches to music teaching, as well as the notion of *art world* developed by Howard Becker (1982) and posteriorly applied to the case of jazz by Paul Lopes (2004).

Índice

Capítulo 1: Introdução.....	1
1.1 Objetivos.....	3
1.2 Enquadramento teórico.....	8
1.2.1 O ensino da música sob uma perspetiva etnomusicológica e das ciências sociais em geral.....	8
1.2.2 O conceito de <i>art world</i> e a construção de narrativas históricas.....	12
1.2.3 Estudos sobre jazz em Portugal.....	17
Capítulo 2: Jazz em Portugal na década de 1970.....	21
2.1 Portugal e as políticas culturais na década de 1970.....	22
2.2 Concertos e festivais de jazz.....	23
2.2.1 O Festival Internacional de Jazz de Cascais.....	23
2.2.2 A emergência de festivais e a autonomização do concerto de jazz.....	30
2.3 O Hot Clube de Portugal: políticas diretivas e atividades.....	34
2.4 O jazz nos meios de comunicação.....	37
2.5 Tocar jazz em Portugal: experiências e perspetivas dos músicos.....	41
Capítulo 3: O processo de criação da Escola de Jazz do Hot Clube de Portugal.....	49
3.1 Ensino de música e escolarização.....	49
3.2 O desejo de uma escola de jazz anterior à EJHCP.....	53
3.3 A Escola de Jazz do Hot Clube em 1977 e as aulas no clube Luisiana.....	55
3.4 O novo arranque da Escola de Jazz do Hot Clube de Portugal em 1980.....	58
3.5 Um novo contexto para a aprendizagem do jazz.....	62
Capítulo 4: A organização de uma escola vocacionada para o ensino do jazz.....	65
4.1 Os programas de ensino concebidos por Zé Eduardo.....	65
4.2 A história do jazz e a valorização da tradição no ensino.....	69
4.3 O repertório na escola.....	75
4.4 A valorização da auralidade no ensino do jazz.....	79
4.5 Os professores no funcionamento da escola.....	83
Capítulo 5: a escola como promotora da prática do jazz.....	87
5.1 O papel da escola na formação de músicos.....	87

5.2 A escola de jazz como uma nova alternativa no ensino de música.....	92
5.3 A atividade da escola como veículo para a promoção da prática do jazz.....	98
Conclusões.....	104
Bibliografia.....	115
Pesquisa em publicações periódicas.....	120
Webografia.....	122
Pesquisa em Arquivo.....	123
Entrevistas.....	124
Anexos.....	125
Anexo 1: Cartaz da primeira edição do Festival Internacional de Jazz de Cascais.....	126
Anexo 2: Programa do II Festival Nacional do Jazz (Porto).....	127
Anexo 3: Programa do Festival de Jazz da Figueira da Foz 1976.....	128
Anexo 4: “Projeto de remodelação do sistema de funcionamento do clube”	129
Anexo 5: Programa de concertos no Hot Clube de Portugal (Década de 1980).....	132
Anexo 6: Circular do Hot Clube de Portugal sobre o início dos cursos de jazz.....	133
Anexo 7: Circular do Hot Clube de Portugal sobre a dinamização de cursos de jazz....	134
Anexo 8: “Professores da escola de jazz”	135
Anexo 9: “Escola de Jazz do Porto privilegiará a criatividade”	136
Anexo 10: “Escola de jazz” (02/02/1977).....	137
Anexo 11: Documento sobre o grupo Corpo Docente.....	138

Capítulo 1: Introdução

Atualmente existe, em Portugal, uma oferta de cursos de jazz espalhados por diferentes áreas do país. Estes cursos desenvolvem-se em escolas especificamente dedicadas ao ensino do jazz (Escola de Jazz Luís Villas-Boas, JB Jazz, Escola de Jazz do Porto, Escola de Jazz do Barreiro, entre outras), em instituições de ensino superior (ESMAE, Universidade de Évora, ESML, Universidade Lusíada), e noutras organizações que se interessam por este tipo de ensino (conservatórios, associações culturais, etc.). A essa oferta podem somar-se *workshops* e cursos em festivais e noutras iniciativas relacionadas com a prática do jazz.

O ensino escolarizado do jazz assume-se, hoje em dia, como uma parte importante da atividade dos músicos que lecionam nestes espaços. Um dos motivos para isso é o facto de o ensino constituir uma parcela relevante (por vezes fundamental) dos rendimentos desses músicos. Também as próprias instituições ganham com a promoção deste tipo de ensino: no caso das instituições de ensino superior, a diversificação da sua oferta com os cursos de jazz tornou-se um foco de atração para novos universos de alunos. Os alunos formados nas escolas de jazz acabam por ter percursos variados. Entre aqueles que se mantêm ligados a atividades musicais, parecem não ser todos – ou serão até uma minoria – aqueles que se confinam à prática do jazz.

O processo que esteve subjacente à criação de um ensino escolarizado do jazz parece ter tido impacto na cultura musical em Portugal nos dias de hoje, e merece uma investigação aprofundada. Este trabalho apresenta-se, em primeiro plano, como uma abordagem etnomusicológica sobre a institucionalização do ensino de práticas musicais, no sentido que Bruno Nettl confere à ação dos investigadores desta disciplina:

They [ethnomusicologists] try to comprehend the musical culture through a microcosm, to provide an even-handed appraisal without judgement, to look as well as possible at the familiar as if one were an outsider, to see the world of music as a component of culture in the anthropological sense of that word, and to view their own music from a world perspective. (1995: 2)

A investigação etnográfica que realizei baseou-se, em primeiro lugar, em entrevistas. Ao escolher os entrevistados procurei, sobretudo, músicos envolvidos na

prática do jazz nas décadas de 1970/80, bem como dirigentes do Hot Clube de Portugal. Em particular, pessoas que tiveram um envolvimento direto na escola de jazz do Hot Clube de Portugal, tais como professores, alunos ou indivíduos que tenham tido funções administrativas. Foi igualmente meu interesse ouvir músicos que, apesar de terem tido ligação ao jazz nesse período, se tenham, posteriormente, afastado ou diminuído a sua atividade nesse universo. Com as escolhas que fiz – e nem sempre consegui falar com todos os intervenientes escolhidos – procurei obter um leque variado de perceções sobre o período estudado. As informações obtidas foram cruzadas com pesquisas em publicações periódicas da época, com documentação pessoal de alguns informantes e com bibliografia relacionada com as temáticas em estudo.

Em 2015, fui incluído na equipa do projeto de investigação “Jazz em Portugal: os legados de Luís Villas-Boas e do Hot Clube de Portugal”, uma parceria entre o Instituto de Etnomusicologia (INET-MD) e o Hot Clube de Portugal (HCP). A participação nesse projeto foi decisiva, pois permitiu-me estender a minha pesquisa aos arquivos do HCP, especialmente ao espólio de Luís Villas-Boas. O facto de parte da documentação deste espólio estar ainda por catalogar pode fazer com que algumas das fontes nem sempre tenham uma referência detalhada ou definitiva. Nesses casos, tentei sempre referir as classificações provisórias que foram sendo atribuídas durante o processo de inventário, e fazer uma descrição sobre o conteúdo dos documentos.

A minha perspetiva enquadra-se na linha de reflexão sobre a abordagem diacrónica na etnomusicologia (Bohlman, 2008; Nettl, 1996; Rice, 2003). Nesse sentido, não encaro o discurso dos meus informantes como “o passado” em si, mas como resultado de uma construção que corre ao longo do tempo e que está condicionada àquilo que cada um possa excluir, incluir ou ajuizar acerca dos acontecimentos. Seguindo o raciocínio de Philip Bohlman, “each individual narrates the past not only as she remembers it through its own experience, but in very selective ways. In the field, the past is conveyed to us through personal narratives and decisions about what to remember” (2008: 256). Com este trabalho, pretendo contribuir para a construção de uma visão histórica sobre a prática do jazz em Portugal. Este contributo vem ao encontro, ao mesmo tempo que beneficia, de esforços desenvolvidos em algumas dissertações recentes na etnomusicologia, realizadas no contexto da Universidade Nova

de Lisboa, que apresentam perspetivas históricas sobre diferentes aspetos das culturas musicais em Portugal no século XX (Andrade 2012; Castro 2012; Lopes 2012; Losa 2009).

Por último, devo referir que eu próprio fui aluno na escola do Hot Clube de Portugal, embora num período muito mais recente do que aquele sobre o qual incide este estudo. Este fator não foi alheio à escolha do tema. Além disso, creio que essa foi uma condição que influenciou a minha perceção sobre os processos em análise. Ainda que nem sempre de forma consciente, a minha experiência como aluno esteve, frequentemente, em interação com o objeto de estudo. Isto é, o modo como fui olhando para o processo de desenvolvimento da escola de jazz do HCP e da implementação de uma plataforma de ensino do jazz no final da década de 1970 foi, em parte, moldado pela minha própria experiência como aluno neste tipo de ensino. Os conteúdos curriculares que começaram a ser implementados no período em análise são similares àqueles que estudei enquanto aluno. Além disso, ao ter sido aluno numa escola de jazz e dado o meu interesse neste tipo de música, acabei por lidar com os comportamentos e conceitos *emic* deste universo musical.

1.1 Objetivos

O que se ensina, teoricamente, no conservatório, tirando ler música e tocar os instrumentos, para um músico de jazz tem um interesse muito relativo. Todos os conhecimentos teóricos [de jazz] que tenho não adquiri no conservatório: pesquisei eu próprio em livros que mandei vir de onde tinha de mandar, dos E.U.A., onde existe esse sistema, bem organizado, de ensino do jazz¹

Nos últimos anos da década de 1970, o contrabaixista Zé Eduardo defendia a pertinência de haver, em Portugal, uma escola especificamente dedicada ao ensino do jazz. Esse projeto era assumido pelo próprio Zé Eduardo e acabaria por vir a ser concretizado nesse período. As declarações expostas acima foram proferidas pelo contrabaixista no programa televisivo *Aqui Jazz*, emitido pela televisão portuguesa no final da já referida década de 1970. O anfitrião do programa, Luís Villas-Boas, foi o sócio fundador do Hot Clube de Portugal (HCP), clube sediado em Lisboa e cuja criação, em

¹ Declarações de Zé Eduardo. Documentação audiovisual consultada nos arquivos do Hot Clube de Portugal (fundo documental de Luís Villas-Boas, VD03-29-2-2).

1948², fora influenciada por um movimento europeu que pretendia dinamizar a divulgação e a prática do jazz (Curvelo, 2010). Luís Villas-Boas foi uma das pessoas que, em Portugal, se dedicou à divulgação e promoção do jazz. Além de Villas-Boas, foram surgindo pessoas com interesse em promover atividades neste universo. Juntamente com os próprios músicos que tocavam jazz, surgiram indivíduos que promoveram esta música através de programas de rádio, publicações em periódicos, tradução de livros, dinamização de clubes e pela organização de concertos e de festivais.

Foi precisamente no âmbito das atividades do HCP que Zé Eduardo começou a desenvolver os seus métodos de ensino do jazz, com a criação da escola do clube no final da década de 1970. Pela escola passaram vários músicos que desenvolveram trabalho no universo do jazz e noutros universos musicais. Em 1989, a Escola de Jazz do Hot Clube de Portugal (EJHCP) tornou-se membro fundador da International Association of Schools of Jazz. Em 1999, a escola foi renomeada para Escola de Jazz Luís Villas-Boas, convivendo, atualmente, com a oferta de outras escolas e cursos superiores de jazz.

Nesta dissertação de mestrado, focar-me-ei nos primeiros anos da Escola de Jazz do Hot Clube Portugal. Pretendo abordar o surgimento desta escola e os seus primeiros anos de funcionamento, encarando-a como parte integrante das atividades desenvolvidas no âmbito do universo do jazz em Portugal. Considera-se, à partida, que a EJHCP assinala um momento importante no estabelecimento do ensino do jazz em Portugal: com o surgimento desta escola, passou a existir um local específico para o ensino do jazz, com conteúdos próprios, um corpo docente, alunos e com uma atividade contínua que se manteve ao longo do tempo³.

Pretende-se compreender o que levou um conjunto de pessoas a lançar o projeto de uma escola de jazz, como foi estruturado o seu funcionamento e quais eram os conteúdos do seu ensino. Numa visão mais ampla, olhando para o momento em que surgiu a Escola de Jazz do Hot Clube de Portugal, pergunta-se de que modo a criação de uma escola reflete os desenvolvimentos que ocorreram no universo do jazz em Portugal

² O clube assinala como data da sua fundação 19 de Março de 1948, correspondente à assinatura da proposta de sócio de Luís Villas-Boas. Contudo, os estatutos só seriam aprovados pelo Governador Civil de Lisboa em 16 de Março de 1950 (cf. Martins, 2006: 154).

³ Não se trata aqui de debater se a EJHCP foi ou não a primeira escola de jazz em Portugal. O que interessa aqui sublinhar é a perenidade deste projeto, pelo qual se garantiu um local especificamente dedicado ao estudo desta prática.

na década de 1970; por outro lado, questiona-se de que modo a existência de uma escola pode ter transformado esse universo.

Com este trabalho, pretende-se compreender o processo de escolarização do ensino de uma prática musical, tomando o caso concreto da Escola de Jazz do Hot Clube Portugal. Desse modo, serão abordadas questões tais como:

- Quais as motivações que levaram à criação de uma escola especificamente dedicada ao ensino do jazz? Este é um ponto que se insere na reflexão acerca do papel de uma escola de música num universo cultural mais amplo. Além das pessoas com um interesse específico na prática musical em questão, podem surgir outro tipo de entidades que se relacionem com essas escolas, como, por exemplo, instituições governamentais. No início desta secção, expus a declaração do contrabaixista Zé Eduardo, em que este enaltecia a existência de um “sistema de ensino do jazz bem organizado” (referindo-se ao caso dos E.U.A.), em contraponto ao ensino no conservatório, que já não garantiria os conhecimentos para tocar jazz. Sentiriam os impulsionadores da EJHCP a necessidade de sustentar um ensino de música diferente daquele que existia nos conservatórios? Que importância era atribuída à frequência de uma escola para quem estava interessado na prática do jazz? Por outro lado, pode ser testada, neste ponto, a hipótese que Howard Becker sugere quando refere que os estudantes de escolas do ensino artístico acabam por constituir um importante suporte para as atividades e sustentabilidade do universo em que se inserem (Becker, 1982: 52/53);

- A organização do processo ensino-aprendizagem. Verificou-se ou não o estabelecimento de programas curriculares a orientar o ensino na escola? Caso estes programas tenham existido, há que aprofundar quando surgiram, quem os concebeu, quais os seus conteúdos e qual foi a base para a sua construção. A existência de programas curriculares como modo de organizar o ensino de uma escola pode contribuir para a perceção de conceitos e valores associados a uma prática musical. A respeito do processo ensino-aprendizagem, refiram-se ainda os docentes. Compreender o modo como se foi organizando o ensino na escola é também compreender o papel que os próprios docentes aí desempenhavam e, em particular, o grau de autonomia com que exerciam a sua atividade pedagógica;

- Sabendo, à partida, que existiram vários alunos a frequentar a escola, quais as suas expectativas em relação a este tipo de ensino? Neste ponto, não tenciono traçar perfis gerais daqueles que seriam os alunos da escola, algo que implicaria um estudo num universo alargado de ex-alunos da EJC. O que pretendo é reunir alguns exemplos de percursos de pessoas que estiveram nesse papel. Entre os casos analisados podem, inclusivamente, surgir alguns pontos comuns a realçar. Para esses casos poderá haver interesse em saber, por exemplo, que interesse nutriam pelo jazz antes de entrar para a escola, a sua experiência ao nível de prática musical ou as suas expectativas face à construção de carreiras profissionais como músicos;

- Analisar o desenvolvimento da EJC no âmbito do seu respetivo contexto histórico. Há que considerar que a escola surgiu ainda no final da década de 1970, poucos anos após o 25 de Abril de 1974. Vivendo-se, em Portugal, anos em que se registaram profundas transformações na sociedade, de que modo poderá a situação política ter influenciado o desenvolvimento da EJC?

Na abordagem destas questões, não me limitarei a considerar a ação de um indivíduo em particular nem me irei restringir apenas às pessoas que trabalharam, diretamente, nas atividades da escola. Não pretendo encarar o surgimento desta escola como um ato isolado, fruto de uma simples ação individual. Trata-se de um projeto desenvolvido num contexto específico e que resulta de determinados conceitos e processos. Como pressuposto, enquadrar a criação da EJC num contexto mais amplo e como parte das ações de um leque mais vasto de pessoas que se envolveram na promoção e divulgação da prática do jazz. Não assumo, à partida, que a aceção de jazz fosse inteiramente consensual entre essas pessoas. Haveria, por certo, um conjunto de referências conceptuais partilhadas assim como poderiam existir diferentes ideias sobre esta música.

Ao longo do trabalho, será feito um enquadramento histórico do surgimento da EJC. Porém, o objetivo primordial desta dissertação não se esgota na exposição de factos históricos: trata-se de compreender o processo de criação da escola e as suas motivações, tendo em conta o contexto em que se desenrolou. Por outro lado, apesar de haver lugar para uma análise dos conteúdos de ensino da escola, não é minha intenção produzir um trabalho sobre metodologias de ensino da música e respetivos

resultados. Esta análise será feita de modo a compreender conceitos e valores dos músicos. Os conteúdos de ensino da escola são encarados como dados que podem contribuir para o esclarecimento de concepções sobre jazz, sobre o modo como se organizava a atividade da escola e sobre aquilo que se pretendia com a existência da mesma.

Neste estudo abordar-se-á, em primeiro plano, o período de funcionamento da escola que decorre entre 1977 e 1982, sobre o qual existe mais documentação disponível, em grande medida proveniente da documentação pessoal de Zé Eduardo. Embora exista pouco material disponível sobre o funcionamento pedagógico da escola depois de 1982 (ano em que Zé Eduardo partiu para Barcelona), contemplar-se-ão as atividades desenvolvidas até ao final da década de 1980, quando se registou um conjunto de acontecimentos que provocou mudanças no funcionamento da escola, entre eles a adesão à International Association of Schools of Jazz⁴. Mais do que reunir factos históricos ocorridos durante um determinado período, impõe-se fazer uma contextualização ampla do surgimento da escola e compreender processos e etapas do seu desenvolvimento. Por conseguinte, estas datas devem ser encaradas como referências e não como limites estanques para delimitar a pesquisa.

Devo esclarecer, neste ponto, que na designação que adotei para tratar a escola – Escola de Jazz do Hot Clube de Portugal, com a sigla EJC – inclui uma primeira experiência que se deu em 1977, que duraria apenas três meses, e a escola que se constituiu em 1980, cuja atividade se mantém até hoje. A razão pela qual insiro estas duas experiências sob a mesma designação é o facto de ambas terem surgido com a mesma finalidade – desenvolver um ensino especificamente orientado para a prática do jazz – e de serem atividades ligadas ao Hot Clube de Portugal.

⁴ Em 1989 a Escola de Jazz do Hot Clube de Portugal aderiu à International Association of Schools of Jazz (IASJ). Esse acontecimento viria a contribuir para a que a escola consolidasse relações com instituições de ensino do jazz no estrangeiro, o que viria a ser influente na organização do seu próprio ensino. Acresce a isso o crescente número de alunos que foram apostando no prosseguimento dos estudos em universidades estrangeiras (em particular nos E.U.A.), sendo que alguns deles, no regresso, acabaram por vir a integrar o corpo docente na EJC. Já no início da década de 1990, ocorreu também uma mudança na direção do clube: Rui Martins, que estivera à frente do clube desde o arranque da escola, decidiu retirar-se, sendo sucedido por Bernardo Moreira. Este fator acabou por ter influência direta na atividade da EJC, visto que Bernardo Moreira tomou a decisão de reestruturar o ensino da escola, implementando, através de Zé Eduardo, o programa que este desenvolvera no Taller de Musics em Barcelona.

1.2 Enquadramento Teórico

1.2.1 O ensino da música sob uma perspectiva etnomusicológica e das ciências sociais em geral

O processo ensino-aprendizagem em diferentes culturas musicais tem merecido a atenção de vários estudos no âmbito da etnomusicologia, com incidência em contextos espaciais e temporais diversificados (Merriam, 1964; Kingsbury, 1988; Solis, 2004; Hill, 2009). Dentro desta temática têm sido abordadas questões tais como as transformações que ocorrem nesse processo, o funcionamento das instituições de ensino ou a influência que diferentes culturas podem exercer nos métodos de aprendizagem de uma prática musical.

A construção de uma escola orientada para o ensino do jazz, como foi o caso da Escola de Jazz do Hot Clube de Portugal, pressupõe a partilha de um núcleo de ideias sobre o que define essa prática musical. Isso poder-se-á aplicar a escolas ou a outros modelos de ensino constituídos em torno de outras práticas musicais. Tal como referido por Alan Merriam, “each culture shapes the learning process to accord with its own ideals and values” (Merriam, 1964: 145).

Ao pretender analisar formas de escolarização do ensino de uma prática musical, há que ter presente que existe um pano de fundo ideológico que contribui para o estabelecimento desse ensino. Considerando o trabalho de Henry Kingsbury (1988), que apresenta um estudo num conservatório, surge um exemplo de como esse fator ideológico pesa sobre as atividades pedagógicas.

Kingsbury tenta compreender alguns conceitos nucleares na vivência do conservatório, como por exemplo “música” ou “talento”. O seu estudo demonstra que, apesar da aparente naturalidade com que estes conceitos são utilizados no quotidiano, o seu significado está longe de ser estático, não se tratando de fenómenos definidos *a-priori*. No conservatório, estes conceitos adquirem um significado adequado ao propósito daquele espaço - uma instituição que pretende promover o ensino musical no âmbito de uma tradição com os seus próprios elementos caracterizadores: a música erudita ocidental. Além disso, o conservatório surge também como espaço de

negociação desses significados. Tomando o exemplo do conceito de “música”, Henry Kingsbury salienta o seguinte:

Music is not an *a priori* phenomenon of the natural world. Neither is it a unitary entity, nor a single bounded domain. Music – “music” – is a cultural system, an intercontextualized weave of conceptual representations, actions and reactions, ideas and feelings, sounds and meanings, values and structures. [...] conceptions of music are by nature products of social actors in social situations. Music theorists produce and reproduce anthropomorphic and synecdochical conceptions of music in the context of structural studies of compositions, and the students and teachers at EMCM [conservatório que serve de terreno para o autor] continually produce and reproduce musical conceptions in contexts where the notion is highly evaluative and negotiable (Kingsbury, 1988: 178/179)

A partir do entendimento que estes conceitos adquirem, tornam-se também expectáveis certas formas de atuação e interação entre os agentes. Formas essas que passam a ser valorizadas no funcionamento do conservatório:

Musical activity is both organized and evaluated with respect to relatively well understood role expectations, for example that of the performer's respect for the composer requisite of the "pure presence of the music" discussed earlier. An evaluation of music is almost always an evaluation of social action or a comment on social ranking. [...] Notions of role, however implicit and context-specific, can be inferred as being pertinent to nearly all musical evaluations in a conservatory (Ibid.: 165)

O que se pode extrair deste raciocínio é que uma escola de música é parte integrante de uma cultura específica, e que, por conseguinte, a sua atividade está relacionada com modos de entender e conceber uma prática musical. É neles que se baseia a atividade da escola; é em relação a eles que se estruturam o conteúdo e os métodos de ensino. Aludindo ao já clássico modelo de Alan Merriam, a atividade de uma escola de música é construída a partir de referências ao nível de materiais sonoros, comportamentos e conceitos (Merriam, 1964).

Do mesmo modo que Henry Kingsbury, no seu estudo, entende a noção de “música” como algo construído pelos agentes, não definido *a-priori*, também é meu intuito abordar o jazz enquanto algo que não está previamente determinado. O seu entendimento é socialmente produzido. Por conseguinte, quando no presente trabalho me refiro ao jazz, não o procuro fazer de forma prescritiva. Ter em consideração o processo de desenvolvimento de uma escola de jazz, a EJCPC, é um meio para analisar percepções construídas acerca dessa música, para compreender conceitos a ela associados e para enquadrar o seu significado num contexto cultural mais amplo.

Bruno Nettl, numa reflexão acerca do ensino da música em diferentes culturas, sustenta a importância de estudar essas formas de ensino para compreender um sistema musical. Seguindo o raciocínio do autor, conhecer as formas de ensino num sistema musical é conhecer mais acerca da constituição desse mesmo sistema (Nettl, 2005). O seu livro *Hearthland Excursions: Ethnomusicological Reflections on Schools of Music* é um exemplo disso mesmo. Nele, Bruno Nettl aborda o papel que as instituições de ensino da música desempenham na cultura ocidental. Entre outras facetas, Nettl refere que estas instituições tanto podem fomentar o estabelecimento de hierarquias e taxonomias, como a produção de bens (se forem encaradas como organizações industriais), a legitimação (abordando as linhagens de músicos estabelecidas, em particular, a partir dos professores com que um aluno estuda), e a propagação, ou até salvaguarda, de uma determinada música (Nettl, 1995). Este trabalho de Nettl serve como exemplo de como se podem compreender conceitos e valores de uma cultura musical analisando as suas estruturas de ensino. O autor termina o livro estabelecendo uma comparação com o já citado trabalho de Henry Kingsbury: enquanto Kingsbury se foca sobre processos e relações de poder, Nettl concentra-se em estruturas, com frequentes analogias entre a vivência destas instituições e o contexto sociocultural em que se inserem (ibid.: 143).

No caso da escolarização do jazz, destaco o trabalho de Eitan Wilf (2014), que apresenta um estudo sobre os cursos de jazz de duas instituições de ensino superior nos Estados Unidos da América - a Berklee College of Music, em Boston, e a New School for Jazz and Contemporary Music, em Nova Iorque. Wilf debruça-se sobre o confronto, nessas instituições, entre “ideais normativos de racionalidade” e a “ação criativa” dos

músicos (ibid.: 12). O autor reflete sobre a escolarização do jazz nos E.U.A., que trouxe transformações ao processo de aprendizagem desta prática musical e ao seu próprio âmbito conceptual. Neste ponto, é pertinente voltar a Alan Merriam, quando este autor sublinha que a inexistência de instituições formais de ensino num universo musical, não significa a ausência de sistema educativo, enfatizando a distinção entre educação e escolarização (Merriam, 1964: 146). Tal como fica patente no trabalho de Wilf, a aprendizagem no universo do jazz já se desenvolvia antes da criação das suas instituições de ensino. Esse processo de aprendizagem não institucionalizada do jazz no contexto norte-americano é abordado por Paul Berliner, no seu trabalho *Thinking in Jazz: the infinite art of improvisation* (1994). Berliner descreve uma cultura de aprendizagem em que os “mentores” – músicos mais experientes e a quem era reconhecida alguma autoridade pelos seus pares - tinham particular importância na formação de músicos mais jovens. Os próprios conjuntos musicais são descritos como espaços de aprendizagem e de integração de novos músicos (ibid.: 41-47). A própria socialização entre músicos é indicada como meio de adquirir novos conhecimentos e de partilhar experiências acerca da atividade musical (ibid.: 37).

Eitan Wilf refere, ainda, a existência de várias tensões no *modus operandi* das escolas de jazz, resultantes da “criatividade institucionalizada” mencionada pelo autor. Wilf aborda o papel destas escolas na reconfiguração do universo do jazz, e da sua existência enquanto espaço de interação entre músicos, sejam eles professores ou alunos (Wilf, 2014: 49). Para compreender este processo, são ilustrativas as suas descrições sobre o modo como, no ambiente académico, são permanentemente evocadas referências a um passado do jazz vivido nos clubes noturnos. Essa evocação é feita por via do relato de histórias ou através de convites dirigidos a músicos encarados como representantes desse passado e como portadores de uma tradição, para a realização de palestras⁵. É também abordado o surgimento de uma classe de professores formados no contexto académico que, em alguns casos, se debate com a falta de experiência em contexto performativo (ibid.: 97). Eitan Wilf alerta ainda para a descontextualização de registos fonográficos de jazz apresentados nas aulas, nas quais

⁵ O título atribuído por Eitan Wilf ao capítulo em que foca estas questões é, por si só, ilustrativo: “Charisma Infusion: Bringing the «Street» Back into the Classroom” (pp 83-114).

a música é abordada de acordo com conceitos da teoria musical ocidental, que não seriam, necessariamente, representativos do modo como os músicos que a executavam concebiam o seu trabalho (ibid.: 149). O trabalho de Wilf demonstra que a institucionalização do ensino do jazz contribuiu ativamente para a reconfiguração deste universo musical, criando novas formas de relação entre os músicos (o professor e o aluno), gerando novos espaços para a interação entre músicos e contribuindo para a elaboração de percepções acerca do jazz (o imaginário do passado, a ideia de uma tradição com músicos de referência cuja obra é merecedora de um estudo dedicado).

1.2.2 O conceito de *art world* e a construção de narrativas históricas

Neste trabalho, encontrar-se-ão referências permanentes à expressão “universo do jazz”. Trata-se de uma ideia que utilizo com base na noção de *art world* proposta por Howard Becker:

Art worlds consist of all the people whose activities are necessary to the production of the characteristic works which that world, and perhaps others as well, define as art. Members of art worlds coordinate the activities by which work is produced by referring to a body of conventional understandings embodied in common practice and in frequently used artifacts. (Becker, 1982: 34)

Na noção desenvolvida por Becker, surge uma ênfase preponderante na questão da ação coletiva como elemento definidor de um *art world*. É a partir dessa ação coletiva que decorrem as atividades e se produzem as obras que caracterizam esses mundos. Becker parte, assim, para a análise de um universo amplo, que não se restringe à relação entre o “artista” e a sua “obra”. O autor sustenta que uma “obra” é fruto de um conjunto de atividades coletivas, que podem incluir elementos tão diversos como o fornecimento de materiais utilizados na sua realização, circuitos de promoção e distribuição, a produção de narrativas estéticas, o mecenato, a crítica, produção de conteúdos dedicados a esses mundos (por exemplo, publicações periódicas, bibliografia...), etc.

Um *art world* acaba também por ser constituído por um público assíduo, que se identifica com esse mundo e que garante um suporte regular para as suas atividades. Relativamente ao jazz, Paul Berliner identifica, entre a diversidade de pessoas que

constituem a audiência dos concertos, segmentos de público com maior identificação com este universo:

Many are inveterate record collectors, knowledgeable concerning such aspects of jazz as its history, its repertory, and the membership of different bands. Such enthusiasts do not necessarily share a technical knowledge of jazz, but they listen discerningly, following its intricate shapes and unfolding moods. Many also display an awareness of the basic conventions of audience behavior [...].

Berliner salienta ainda que existem, frequentemente, músicos como membros integrantes da audiência de um concerto, sendo este o público que o autor descreve como o mais “sofisticado” (Berliner, 1994: 456). Esta descrição apresentada por Paul Berliner enquadra-se na ideia de um público assíduo, apresentada por Howard Becker. Isto é, um público familiarizado com uma determinada prática expressiva, conhecedor da sua história, do repertório que lhe é associada e dos comportamentos que esperam da audiência. Um público familiarizado com as convenções desse mundo (Becker, 1982: 48), sendo a noção de convenção fulcral para compreender o raciocínio de Becker: “«convenção» era algo partilhado por aqueles que faziam arte e aqueles que a liam, ouviam ou olhavam – modos de ver e ouvir que eram conhecidos por todos os envolvidos e que, por isso, formava a base para a sua ação coletiva” (Becker, 1982/2010: 14).

As convenções surgem como “modos regularizados de interagir” (ibid.), nas quais se baseiam as atividades de um determinado *art world*. Estas convenções, além de definirem aquilo que se espera dos indivíduos envolvidos no processo produtivo das “obras”, incluem também princípios, argumentos e juízos estéticos que influenciam o modo como são recebidas e avaliadas essas obras (Becker, 1982: 131). É a partir destas convenções que são reconhecidos os trabalhos e as figuras que constituem um determinado *art world*. Numa leitura abrangente do trabalho de Becker, conclui-se que estes *art worlds* envolvem não só a produção de “obras”, como também a construção coletiva de orientações ideológicas que estabelecem a organização desses mundos e que acabam por lhes conferir identidade.

Em *Do You Know: the jazz repertoire in action*, Howard Becker e Robert Faulkner abordam o modo como os “músicos de jazz”⁶ interagem e organizam as suas atuações em conjunto. Becker e Faulkner analisam como os músicos em estudo constroem os seus repertórios. Trata-se de um exemplo em que está subentendida esta ideia de “convenção”, os tais “modos regularizados de interagir”, aplicada a uma prática musical. Os autores descrevem a forma como os músicos atuam em conjunto na aprendizagem, escolha e performance de repertórios. Para essa atuação conjunta, além do conhecimento prévio de um conjunto de canções, são também partilhadas algumas noções de teoria musical (ex. formas musicais, encadeamentos harmónicos) e de comportamentos a adotar numa performance (Faulkner; Becker, 2009).

De antemão, é pertinente encarar o surgimento da EJCPC como algo resultante deste tipo de ação coletiva referida por Becker. Para o desenvolvimento da escola, admite-se que terão sido necessários músicos que dominavam, ou que pelo menos estariam familiarizados, com os conteúdos que se pretendiam ensinar nas aulas, assim como alunos interessados neste tipo de ensino. Sabe-se que houve um clube de jazz, com sócios, dirigentes e atividades próprias, que acolheu a escola (o Hot Clube de Portugal). Além destes agentes, tratando-se de uma escola de jazz, é provável que existisse um universo conceptual acerca dessa prática que influenciasse o seu ensino. Tratando-se de uma fase introdutória desta dissertação, refiro apenas estes elementos por representarem, de modo mais imediato, a base necessária para o funcionamento da escola. Possivelmente, poder-se-ão encontrar ainda mais agentes colaboradores neste processo.

Mantendo presente a noção de *art world*, destaco a monografia de Paul Lopes, *The Rise of a Jazz Art World*, introduzida, pelo autor, nos seguintes termos: “a jazz art world of magazines, records, books, clubs, and concerts developed to support this music. This art world provided the organization, production, criticism and audiences to make jazz a distinct genre and specialized market in American music.” (Lopes, 2004: 4). Lopes descreve a formação de um *art world* em torno da prática do jazz, nos Estados

⁶ Becker e Faulkner colocam algumas reticências quanto à aplicação desta designação aos músicos sobre os quais se foca o seu trabalho (Faulkner; Becker, 2009: 15). No entanto, o destaque que dou a esta monografia não será tanto pelo facto de se tratar (ou não) de “músicos de jazz”, mas sim pelo modo como os autores exploram a operacionalização de conceitos e a interação entre estes músicos.

Unidos da América, um processo que se acentuou a meio do século XX, quando surgiram algumas instituições que se dedicaram especificamente à promoção dessa mesma prática. O autor salienta o facto de, através deste processo, o jazz ter começado a adquirir um estatuto que o foi distinguindo como “alta cultura” (Lopes, 2004: 6). Esta distinção é também sublinhada por Scott DeVeaux, a propósito da emergência do “concerto” de jazz (DeVeaux, 1989). A entrada do jazz em salas de concerto, no contexto norte-americano, contribuiu para a sua legitimação social e cultural, e para a mudança de alguns comportamentos associados à sua prática. A dança, associada à performance, foi sendo, progressivamente, substituída por uma atitude mais concentrada na escuta por parte das audiências. A par deste processo, o jazz começou a marcar o seu lugar em instituições tais como universidades, galerias de arte ou rádios municipais (ibid.: 21).

A organização e produção desse mundo do jazz, tal como descreve Paul Lopes, acabou por ser influente além das fronteiras dos E.U.A.. A atividade das instituições e das pessoas que foram estabelecendo relações baseadas no interesse pelo jazz foi criando conexões com a Europa. Aí foram também surgindo colecionadores de discos, promotores e divulgadores de jazz⁷. Lopes salienta a criação de clubes destinados à promoção do jazz, contribuindo para a interação entre colecionadores de discografia, para a dinamização de performances musicais e gravação de fonogramas, entre outras realizações. Estes *Hot Clubs* - designação atribuída a essas associações dedicadas à promoção do jazz - foram surgindo em vários países e promovendo contactos entre si⁸, afiliando-se em organizações tais como a International Federation of Hot Clubs.

Outro ponto a que Lopes faz referência no seu trabalho é a construção de uma ideia de tradição do jazz, algo em que se envolveram tanto músicos como críticos (Lopes, 2004: 265). A elaboração dessa tradição é analisada por Scott DeVeaux, que, problematizando as produções historiográficas, caracteriza a por si designada “história oficial do jazz” como uma narrativa habilmente montada e de fácil compreensão, em

⁷ Alguns dos discursos produzidos por divulgadores europeus foram, por sua vez, influentes na construção de ideias sobre jazz nos E.U.A. (Gioia, 1989).

⁸ Já estão a decorrer investigações que demonstram que o Hot Clube de Portugal foi influenciado por alguns dos seus congéneres europeus, tais como Madrid, Barcelona e Paris. Essa influência manifestou-se através da existência de contactos entre sócios do clube português e algumas figuras relevantes nessas organizações (Roxo, Lourenço, 2014).

que o jazz é apresentado como um todo coerente⁹. O artigo de Scott DeVeaux detém-se sobre a escrita dessa história e a luta pelo seu domínio. Ter poder sobre a história significa decidir quem nela figura. Poder reclamar-se como sendo da tradição, permite obter a legitimidade histórica conferida por uma “essência central chamada jazz” (DeVeaux, 1991: 528):

The struggle is over possession of that history, and the legitimacy that it confers. More precisely, the struggle is over the act of definition that is presumed to lie at the history's core; for it is an article of faith that some central essence named jazz remains constant throughout all the dramatic transformations that have resulted in modern-day jazz (ibid.)

DeVeaux argumenta que a narrativa histórica sobre o jazz serve o propósito de atribuir prestígio a este universo e de conseguir apoio para aqueles que o promovem. Nela pretende-se apresentar o jazz como uma arte autónoma, distinta da música popular e de outros universos:

Only by acquiring the prestige, the «cultural capital» (in Pierre Bourdieu's phrase) of an artistic tradition can the music hope to be heard, and its practitioners receive the support commensurate with their training and accomplishments. The accepted historical narrative for jazz serves this purpose. It is a pedigree, showing contemporary jazz to be not a fad or a mere popular music, subject to the whims of fashion, but an autonomous art of some substance, the culmination of a long process of maturation that has in its own way recapitulated the evolutionary progress of Western art. (DeVeaux, 1991: 526)

Esta busca por uma distinção e por uma autonomia também é identificada pelo raciocínio de Howard Becker. Uma das preocupações entre os agentes de um determinado *art world* é dissociar a sua prática de outros ofícios ou práticas comerciais conexas (Becker, 1982: 339). As tradições forjadas nestes mundos permitem que se dê coerência às suas produções. É face a uma tradição que as “obras” adquirem significado num determinado *art world* (Becker, 1982: 14, 132). Daqui se pode retirar que o estabelecimento de uma tradição tem um papel importante na construção da

⁹ “jazz is presented as coherent whole, and its history as a skillfully contrived and easily comprehended narrative” (DeVeaux, 1991: 525).

identidade destes mundos, na sua legitimação e na aceitação de artistas ou produções. Falar de tradição numa prática musical é também falar no modo como se concebe essa prática. Nesse sentido, olhar para o modo como se constroem tradições pode revelar-se útil quando se estuda a organização do ensino numa dessas práticas.

Trabalhos como os de Paul Lopes e Scott DeVeaux demonstram a afirmação do jazz, no contexto norte-americano, como um universo musical autónomo, isto é, com os seus artistas de referência, dotado de uma narrativa histórica, com debates sobre as suas próprias características estéticas, com espaços próprios e publicações dedicadas à sua promoção e com a construção dos seus próprios cânones. Lopes e DeVeaux abordam ainda o prestígio social que esta prática foi conquistando e a legitimidade que adquiriu em espaços de referência na cultura “ocidental”, tais como salas de concerto, galerias de arte ou universidades. Tendo em conta estes contributos, resta analisar o desenvolvimento do universo do jazz no contexto português.

1.2.3 Estudos sobre jazz em Portugal

Hélder Martins (2006) apresenta uma análise historiográfica sobre a prática do jazz em Portugal na primeira metade do século XX, mais concretamente entre 1920 e 1956. Trata-se de um trabalho que começa por olhar para a atividade das *jazz-band*, em Portugal, nas décadas de 1920 e 1930, tendo como pano de fundo a vida noturna lisboeta daquele período, a influência da cultura norte-americana e as políticas do Estado Novo. A partir daí, o autor centra a sua abordagem na ação de Villas-Boas e na atividade do Hot Clube de Portugal, estabelecendo o limite cronológico de 1956, por considerar que aí se marca “o fim de um ciclo, o do processo que levou da *emergência* à *afirmação* do Jazz em Portugal”, com a realização do “primeiro grande concerto [de jazz] em Portugal por um dos seus nomes mais consagrados – Count Basie” (Martins, 2006: 19).

Pedro Roxo (2009) e Manuel Pedro Ferreira (2012) apresentam contributos importantes para o estudo da atividade das *jazz-band*, em Portugal, nas primeiras décadas do século XX. Pedro Roxo detém-se sobre perceções construídas em torno de

práticas musicais e de dança, em Portugal, nas décadas de 1920 e 1930. Roxo aborda as questões de classe social, de género e raciais suscitadas pela influência de práticas culturais africano-americanas, desconstruindo certas perceções ideológicas sobre jazz expressas em discursos de carácter primordial (“o primeiro divulgador de jazz, o primeiro disco de jazz gravado em Portugal [...]”), de legitimação (jazz “enquanto forma de «arte»”) e essencialistas (o que “pode ou não ser considerando jazz”) (Roxo, 2009: 232, 233). Já Manuel Pedro Ferreira explora a atividade musical das *jazz-band* e dos *night clubs* lisboetas nas primeiras décadas do século XX. Num artigo que dedica alguma atenção à análise de ilustrações da época, Manuel Pedro Ferreira explora representações construídas em torno destas práticas, fazendo referências a alguns elementos performativos das *jazz-band*, tais como repertórios ou instrumentário.

Os contributos de Pedro Roxo e Manuel Pedro Ferreira são particularmente pertinentes pelo facto de evidenciarem formas de perceção da prática do jazz em Portugal diferentes de noções construídas posteriormente. A noção de *jazz-band* das primeiras décadas do século XX surge associada a formações musicais com determinadas características estilísticas e relacionadas com um certo tipo de espaços sociais, como era o caso dos clubes noturnos. Tal como refere Manuel Pedro Ferreira, “o «Jazz-band», por volta de 1920, não era necessariamente uma banda de jazz, no sentido que hoje atribuímos ao termo” (2012: 75). O autor continua, explicando que

No início dos anos vinte, “Jazz-band” era um pequeno conjunto instrumental cujo repertório era constituído por música de dança, incluindo obrigatoriamente a mais recente, de matriz norte-americana, ritmicamente sincopada. Caracterizava-se sobretudo pela escolha e distribuição funcional dos instrumentos, e também pelo modo de execução e pelo comportamento dos músicos em palco. [...] O grupo incluía, normalmente, entre quatro e oito músicos e era formado por uma secção rítmica e de apoio harmónico [...] completada pelo recurso a dois ou mais instrumentos melódicos como o violino e o clarinete.

O modo de execução era caracterizado pela busca de efeitos sonoros espaciais, por alguma variação improvisada das partes melódicas e por interpolações várias; dos instrumentistas esperavam-se interjeições estrepitosas, canto simultâneo ou refrões coletivamente entoados, e ainda, gestos coreografados ou burlescos. (ibid.)

Tal como tem vindo a ser evidenciado em investigações recentes, a partir da segunda metade do século XX começaram a estabelecer-se, em Portugal, formas de encarar o jazz diferentes da noção de *jazz-band* descrita anteriormente. Pedro Roxo (2015) sustenta que se até à década de 1940, em Portugal, o termo “jazz” estava associado a música para dançar, englobando vários estilos de música popular difundidos globalmente, a intervenção de agentes tais como Luís Villas-Boas fez com que se comesçassem a estabelecer ideias de jazz ancoradas em fronteiras estéticas bem delimitadas. A partir desse período começou a ter expressão, em Portugal, o processo que Paul Lopes identifica nos E.U.A. alguns anos antes: a afirmação do jazz enquanto universo musical autónomo, ou seja, com os seus próprios princípios estéticos, caracterizado pela sua tradição e com espaços próprios para a sua performance e divulgação; um *jazz art world*, recorrendo à expressão utilizada pelo autor (Lopes, 2004).

Em Portugal também começaram a surgir divulgadores e espaços próprios para a promoção do jazz, que marcavam a sua autonomia face a outras práticas expressivas. A rádio foi um dos contextos onde o jazz começou a adquirir esse destaque, com os programas *Swing Club* de Afonso Pozal Domingues e *Hot Clube* de Luís Villas-Boas (Veloso et al., 2010). Alguma bibliografia sobre jazz também começou a ser traduzida para português, caso da obra *Jazz*, da autoria de Rex Harris (1952)¹⁰. Na televisão surgiram programas especificamente dedicados à prática do jazz, entre os quais *TVJazz* (Curvelo, 2010b). Contudo, um dos pontos mais significativos para o desenvolvimento deste universo em Portugal foram clubes orientados para a promoção do jazz, tais como o Hot Clube de Portugal, cuja fundação seguiu a linha de outros congéneres europeus (Curvelo, 2010b; Roxo, Lourenço, 2014), e o Clube Universitário de Jazz (Félix, 2010).

Nos últimos anos têm vindo a surgir outros estudos, no âmbito académico, sobre jazz em Portugal cujo conteúdo levo em consideração. Em *Playing Outside: Jazz e Sociedade em Portugal na perspetiva de duas escolas*, José Dias apresenta um estudo sobre o ensino do jazz em Portugal num contexto mais recente àquele que será apresentado nesta dissertação, quando um número significativo de cursos de jazz já se encontravam estabelecidos em instituições de ensino superior. Dias foca-se em processos de aprendizagem do jazz e na gestão das escolas. Partindo de ideias que

¹⁰ Tradução da autoria de Raúl Calado.

apresentam o jazz como “uma tradição musical que absorveu o modelo de organização democrática da sociedade em que nasceu – os EUA” (Dias, 2010: 14) e que “nasce e se alimenta de diversidades e de realidades multiculturais” (ibid.: 4), trata-se de um trabalho que pretende avaliar o modo como esta prática pode servir de modelo para um tipo de organização social (ibid.: 14).

Surgem também trabalhos tais como os de Pedro Cravinho, nos quais são abordadas as atividades do Clube Universitário de Jazz, fundado na década de 1950 (Cravinho, 2011) e os acontecimentos políticos nas primeiras edições do Festival Internacional de Jazz de Cascais (Cravinho, 2012). Em ambos os artigos, o autor evidencia alguns apontamentos históricos sobre os acontecimentos em questão, fazendo os respetivos enquadramentos na situação vivida em Portugal com as políticas do Estado Novo. Ricardo Pinheiro, por sua vez, tem desenvolvido estudos sobre as *jam-sessions* no contexto do jazz em Nova Iorque, explorando a organização destes eventos, a sua importância entre os agentes ligados à prática do jazz e o papel que assumem na interação e aprendizagem dos músicos (Pinheiro, 2012). Não deixo de referir, por sua vez, a importância da *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* para esta investigação. Além das informações contidas nas suas entradas, trata-se de uma obra que serviu de ponto de partida para o aprofundamento de vários tópicos durante a pesquisa.

Capítulo 2: Jazz em Portugal na década de 1970

A narrativa principal [...] sobre o jazz nos anos 70, ou melhor, sobre o jazz no seu todo, salta por cima dos anos 70, como se o jazz em Portugal começasse no quinteto antigo do Hot Clube. Depois há uma espécie de vácuo do qual não interessa falar, e a coisa recomeça com a escola de jazz do hot clube, onde o Zé Eduardo aparece como o professor, e, portanto, segue a narrativa. Eu digo que essa narrativa é falsa, pura e simplesmente.¹¹

Este capítulo consiste numa exposição de acontecimentos que marcaram a prática do jazz em Portugal na década de 1970. Com o desenvolvimento desta temática, procuro abordar um conjunto de fatores que contextualizam o surgimento da EJHCP no final da referida década. Tal como se virá a constatar, a EJHCP surge na sequência do desenvolvimento de várias atividades e projetos musicais ligados ao jazz, contando com a confluência dos interesses de vários agentes envolvidos nesse processo.

O enquadramento temporal escolhido para este capítulo poderá ter vários motivos que o justifiquem. Contudo, existe um acontecimento que marca o universo do jazz em Portugal logo no início da década de 1970: a realização do Festival Internacional de Jazz de Cascais (FIJC). Como se verá, trata-se de um acontecimento destacado por muitos dos entrevistados que ouvi durante a investigação e que assinala um ponto de viragem na prática do jazz em Portugal. Note-se que a sua importância não se esgota apenas na realização do festival em si. Trata-se de um evento que influenciou os músicos que assistiram aos concertos, que serviu de mote para vários debates sobre o jazz em Portugal e que serviu de referência para a realização de outros eventos relacionados com este universo musical. Com edições anuais a partir de 1971, o FIJC não só contribuiu para uma maior visibilidade pública deste universo musical, como trouxe a Portugal músicos aos quais é conferida uma grande relevância no mundo do jazz. Como se verá, o festival foi um acontecimento que, aliado a outros nesta década, permitiu a músicos portugueses¹² assistir, contactar ou até figurar em cartazes dominados por músicos consagrados neste universo.

¹¹ António Pinho Vargas. Entrevista realizada em 22/09/2014. Lisboa.

¹² Por comodidade, utilizo a expressão “músicos portugueses” para designar, simplesmente, os músicos que exerciam a sua atividade em Portugal. Por vezes será utilizada a expressão “músicos locais” que deve ser lida exatamente com o mesmo significado.

Em vários pontos do país começaram a ser realizados festivais de jazz. Trata-se de um período em que surgiram, neste universo, formações musicais com alguma estabilidade e que foram, inclusivamente, conseguindo uma agenda de concertos regular. Parte destas formações tiveram, como integrantes, músicos profissionais com interesse em desenvolver e aprofundar as suas competências como executantes de jazz.

2.1) Portugal e as políticas culturais na década de 1970

Ao nível político, a década de 1970 é marcada por um momento que mudará radicalmente a realidade portuguesa: a revolução de 25 de Abril de 1974, que marcou o fim do Estado Novo e a instauração de um regime democrático. No panorama da democratização do país, a cultura e as políticas culturais foram “parte ativa de um quadro novo de abolição da censura, de consagração da liberdade de expressão, de debate político-ideológico generalizado e de grande expansão do movimento associativo de base em todos os campos sociais” (Nery, 2010: 1022).

Meses após o 25 de Abril, o Movimento das Forças Armadas promoveu um programa cultural por todo o país que ficaria conhecido como “Campanhas de Dinamização Cultural” (Côrte-Real, 2000). Estas campanhas associavam “o esclarecimento cívico sobre as bases do novo sistema democrático à animação cultural”, com a participação de músicos de “diversos quadrantes estéticos” (Nery; 2010: 1022). Em Agosto de 1975 foi criada a Secretaria de Estado da Cultura que albergava as direções gerais do Espetáculo, da Ação Cultural e do Património Cultural (Côrte-Real, 2000: 299). A Direção Geral da Ação Cultural teve a sua própria divisão de música, adquirindo um papel relevante no suporte de várias atividades neste domínio, “atribuindo subsídios financeiros a grupos, artistas e projetos, encomendando obras a compositores, editando partituras e registos discográficos de música portuguesa e patrocinando o reequipamento das bandas de música de todo o país” (Nery, 2010: 1023). Relativamente à prática do jazz, o Plexus foi um dos grupos musicais que auferiu de um destes subsídios da Direção Geral da Ação Cultural, num período em que o grupo definiu como objetivo

“oferecer solidariedade e participação a grupos/associações que proporcionem uma divulgação útil e verdadeira sem quaisquer intuítos capitalizantes”¹³.

Em 1977, a Secretaria de Estado da Cultura assumiu, em documento oficial, o apoio técnico e financeiro à Federação Portuguesa das Coletividades de Cultura e de Recreio, que viu o seu estatuto de utilidade pública aprovado em Novembro de 1977 (Côrte-Real, 2000: 309). Esta federação já tinha procedido, em Janeiro de 1975, à aprovação das suas bases programáticas para a reformulação do movimento associativo no regime democrático (Domingos, 2010: 470). Com o 25 de Abril e o consequente desenvolvimento dos órgãos de poder local, deu-se um “incremento das coletividades populares”, tendo a federação promovido uma “ligação próxima com as comunidades locais” (ibid.). O movimento associativo integrou-se nas transformações culturais que se geraram com a democratização do país, tendo sido apoiado por políticas públicas. Como se verá, o próprio HCP viria a beneficiar diretamente de um subsídio da Secretaria de Estado da Cultura precisamente pelo desenvolvimento da escola de jazz no clube.

Na segunda metade da década de 1970, alguns domínios musicais como o jazz ou o rock tiveram algum desenvolvimento no panorama português, mesmo que estas não fossem as áreas prioritárias das políticas culturais dos órgãos governamentais (Côrte-Real, 2000: 314). Neste período foram-se realizando alguns festivais e eventos dedicados ao rock (Cidra; Félix, 2010) e realizaram-se também festivais de jazz em vários pontos do país. A promoção de festivais especificamente dedicados ao jazz, assim como a sua presença em salas de concerto, serão abordadas de seguida.

2.2) Concertos e festivais de jazz

2.2.1) O Festival Internacional de Jazz de Cascais

Nos dias 20 e 21 Novembro de 1971, o Pavilhão dos Desportos de Cascais acolheu alguns milhares pessoas para assistir à primeira edição do Festival Internacional de Jazz de Cascais (FIJC). Organizado por Luís Villas-Boas, Hugo Lourenço e João Braga, o festival resultou dos contactos com a organização responsável pelo Newport Jazz Festival, dirigido por George Wein, cujo formato estava a ser exportado para a Europa desde a

¹³ *Mundo da Canção*. Nº 46. Setembro de 1976. P. 9.

década de 1960¹⁴. Esta primeira edição contou com as atuações de Miles Davis Septet, Ornette Coleman Quartet, Giants of Jazz, Phil Woods and his European Rhythm Machine, Dexter Gordon, Joe Turner e o quarteto The Bridge.

As edições do Festival Internacional de Jazz de Cascais realizaram-se anualmente até 1988, ano em que o festival teve a sua última edição. Ainda antes disso, em 1981, o Pavilhão Dramático de Cascais foi preterido em favor do Pavilhão dos Salesianos no Estoril, uma decisão tomada face ao decréscimo de público que o festival começou a registar (Bernardo, 2010). Ao longo das sucessivas edições, figuraram no palco vários músicos com percursos consolidados no universo do jazz a nível internacional. Em grande parte, os músicos estrangeiros eram escolhidos por Luís Villas-Boas a partir do catálogo do Newport Jazz Festival¹⁵. Mas não só de grupos vindos do exterior se fez o festival. Também grupos de jazz com músicos portugueses foram tendo o seu lugar no cartaz. O Festival Internacional de Jazz de Cascais, além de proporcionar visibilidade para o jazz (tanto pela assistência que estava presente como pela cobertura mediática), funcionou como uma espécie de catalisador para um rol de atividades ligadas a este universo que se foram desenvolvendo em Portugal.

O festival de Cascais foi invocado por alguns dos músicos que entrevistei como um acontecimento marcante nos seus percursos. Não só pelo facto de parte desses músicos terem atuado em edições do festival, como também pela influência que este exerceu nos seus percursos musicais. Um dos momentos mais referidos é o concerto do Miles Davis Septet. O trompetista atuava pela primeira vez em Portugal, pouco tempo após a edição dos discos *In a Silent Way* (1969) e *Bitches Brew* (1970), marcados pela presença de instrumentos elétricos, influências rítmicas e tímbricas de estilos como o rock e amplas secções de improvisação:

os primeiros contactos [que tive] com o *jazz* foram em 1971, no festival de jazz [de Cascais], em que vi o Miles Davis, sem perceber muito bem o que estava a ver e a ouvir. Mas fiquei deslumbrado com aquela coisa assim *avant-garde* [...], aquilo era uma música extraordinária¹⁶

¹⁴ “O I festival de jazz de Cascais” in *O Século Ilustrado*. Lisboa. Nº 1765. 30-10-1971. P. 58.

¹⁵ “Villas-Boas falou ao Musicalíssimo” in *Musicalíssimo*, nº53, 02-11-1973

¹⁶ Fernando Júdice. Entrevista realizada em 04/02/2015. Lisboa.

O festival de Cascais é, frequentemente, lembrado como um evento memorável para quem, em Portugal, se interessava pelo jazz. O contrabaixista Carlos Barretto relembra que “foi na sequência da minha ida ao 2º festival em 1972 que fiquei *flashado* com os contrabaixistas. Foi aí que realmente pensei que «é isto que eu quero fazer, quero tocar contrabaixo»”¹⁷. Também os elementos do Quasar, conjunto com atividade na década de 1970 e que foi um dos grupos a atuar no Hot Clube de Portugal nesse período, assumiram a influência que este festival teve no seu percurso musical: “é de se referir o papel importante dos festivais de jazz de Cascais que incrementaram e aceleraram a nossa aproximação ao jazz”¹⁸. Também António Pinho Vargas encara o festival de Cascais, sobretudo nos seus primeiros anos, como um evento que se destacava pelo conteúdo que apresentava no país: “na altura não havia nada que viesse a Portugal. Nem rock, nem música brasileira. Nada. E, portanto, o festival de jazz, até 1974, foi o acontecimento em Portugal”¹⁹. O que é facto é que, com o Festival Internacional de Jazz de Cascais, gerou-se a possibilidade de, anualmente, o país ser visitado por músicos com carreiras internacionais e com um estatuto reconhecido pela historiografia dominante no jazz²⁰. A visibilidade mediática que o festival adquiriu pode comprovar-se pela quantidade de periódicos que dedicaram primeiras páginas à sua realização²¹. Também a RTP cobriu o evento, tendo transmitido concertos de algumas edições (Veloso et al., 2010: 654).

O Festival Internacional de Jazz de Cascais acarretou também algumas questões políticas. Em primeiro lugar, e principalmente na primeira metade da década de 1970, o festival foi palco de algumas ações com este carácter. Aquela que será porventura uma das situações mais relatadas é a dedicatória feita pelo contrabaixista Charlie Haden da sua composição “Song for Che” aos movimentos de libertação das colónias portuguesas em África (Cravinho, 2012). Esta atitude, que valeu ao músico a detenção pela polícia política, acabou por incomodar os organizadores que sentiram o futuro do festival

¹⁷ Carlos Barretto. Entrevista realizada em 07-01-2015. Lisboa.

¹⁸ Declaração do baixista dos Quasar, Gabriel Eustáquio Évora. “FozJazz 75” in *Hot* [Boletim do Hot Clube de Portugal]. Nº3. Setembro de 1975. PP. 15/21.

¹⁹ António Pinho Vargas. Entrevista realizada em 22/09/2014. Lisboa

²⁰ Sobre a construção da história do jazz cf. DeVeaux (1991) e Lopes (2004).

²¹ Para referir alguns exemplos: O Século Ilustrado (27/11/1971; 18/11/1972), Diário Popular (06/11/1981), Musicalíssimo (17-11-1972; 16/11/1973), Flama (17/11/1972; 16/11/1973; 29/11/1974), entre outros.

ameaçado²². Em 1973, no concerto de Roland Kirk, foram exibidas algumas faixas na assistência que reclamavam a independência para Angola e Moçambique (ibid.). Já em 1974, poucos meses após o 25 de Abril, foram distribuídos panfletos do Centro Democrático Social (CDS) como publicidade paga, algo que terá desagradado a algumas hostes presentes no festival²³.

Os próprios organizadores não terão deixado de aproveitar a oportunidade para legitimar a prática do jazz ao incluir, no cartaz da 1ª edição, o *slogan* “Jazz é cultura”. Como salienta António Pinho Vargas “o Villas[- Boas] para obter não apenas a aprovação do ministro – do regime de Marcello Caetano - que lhe disse «ok, podes organizar esse festival», mas também para dar legitimidade cultural ao jazz como forma artística, usou essa designação”²⁴. A interpretação de António Pinho Vargas parece ser coerente com a postura que Luís Villas-Boas desde cedo adotou, uma postura de legitimação da prática do jazz, algo notório em vários discursos e ações que produziu ao longo do tempo. Note-se que Villas-Boas já tinha tido problemas, na década de 1950, para colocar a designação “Jazz” num festival, que acabou por ser apresentado como “Festival de Música Moderna” (Martins, 2006: 107). Ao olhar o cartaz da 1ª edição do FIJC²⁵, vê-se a frase “Jazz é cultura” no final da folha, sendo, em termos de apresentação, mais destacado que os patrocinadores do festival e que o horário e localização.

Contudo, as questões levantadas pelo festival não ficaram por aqui. A sua realização serviu de mote para vários debates em torno do jazz, especialmente no que dizia respeito à sua prática em Portugal. Em primeiro lugar, os festivais de Cascais foram propícios a considerações sobre o que deveria ou não ser considerado jazz, em particular por parte de quem tinha possibilidade de expor o seu pensamento nos meios de comunicação. Numa crítica à 3ª edição do festival, Jorge Lima Barreto (que integrou grupos como o Anar Band), não hesitou em classificar B.B. King como “não-jazz”, adiantando que “como sou crítico de jazz e não de rhythm-and-blues não me interessa falar deste cantor”²⁶. Foram ainda tecidas várias considerações perante as conceções

²² “Luís Villas-Boas: «começámos o festival com grande atraso»” in *O Expresso*. 10/11/1984.

²³ “Cascais-74: o grande gato dos nomes...” in *Flama*, nº 1395, 29-11-1974, p.15. “Cascais Jazz 74: osso (económico) duro de roer” in *O Século Ilustrado*, nº1925, 30-11-1974.

²⁴ António Pinho Vargas. Entrevista realizada em 22/09/2014. Lisboa.

²⁵ Ver Anexo 1.

²⁶ Barreto, Jorge Lima “3º festival de jazz/Cascais” in *Mundo da Canção*, nº 38, pp. 10/15.

que estariam na base da constituição dos cartazes. Nestes debates surgiam considerações estéticas e ideológicas sobre o jazz, tais como a oposição entre um jazz “branco” ou “europeu” em contraponto ao jazz “negro” e “africano”, noções de “música comercial”, ou ainda a ideia de um jazz “contemporâneo” oposta a formas de jazz tidas como mais tradicionais²⁷. Deste modo, o festival de Cascais inseria-se e alimentava debates mais amplos sobre diferentes perspetivas estéticas e ideológicas acerca do jazz.

Outro dos assuntos que marcou os discursos publicados sobre o festival foi o público. Os seus comportamentos e conhecimentos sobre jazz foram alvo de várias críticas em publicações periódicas. O saxofonista Rui Cardoso, a propósito da 2ª edição, acusou o público do festival de não mostrar “o menor sentido crítico, aplaudindo tanto o que é bom como o que não presta”, e classificou como “elitárias” [sic] as “grandes massas” que assistiram ao festival de Cascais²⁸. Novamente Jorge Lima Barreto, escrevendo sobre a 1ª edição do festival, comentou o “descontrolo” do público durante o concerto de Miles Davis, no qual terão ocorrido confrontos na assistência. Lima Barreto associou isso à “acumulação de recalcamientos do português médio e a incapacidade de suportar qualquer libertinagem física” que considerava estar presente no som dos músicos²⁹. Os comentários sobre o comportamento do público foram algo comuns na imprensa, sobretudo nas primeiras edições do FIJC. O conteúdo destes comentários, um pouco à semelhança dos dois exemplos aqui apresentados, apontavam sempre para uma certa inadequação do comportamento do público, para a falta de sentido crítico e até para a falta de conhecimentos sobre jazz. Fica patente que os autores destes comentários sentiam que o público não correspondia às expectativas que eles próprios haviam criado sobre como deveria comportar-se a audiência de um concerto de jazz. Esta preocupação com o comportamento do público nos concertos de jazz por parte de músicos e críticos já começara a ter lugar nos Estados Unidos da

²⁷ Na crítica, já citada, de Jorge Lima Barreto à 3ª edição do festival foi utilizada a expressão “jazz contemporâneo” em oposição ao que, depreciativamente, apelidou de “jazz de museu” (“3º festival de jazz/Cascais” in *Mundo da Canção*, nº 38, p.15). Para outros exemplos dos discursos em torno do Cascais Jazz, veja-se: “Cascais Jazz, 1º festival internacional de jazz” in *Mundo da Canção*. Nº 24. 1971. PP. 6/13.; “Final em Cascais com passarinhos” in *Musicalíssimo*. Nº 3. 17/11/1972. PP. 3/7.; “À margem do festival Jazz/Cascais 75” in *Mundo da Canção*. Nº 45. Abril de 1976. PP. 18/19.; “Cascais Jazz: uma descrição de utopia” in *Música&Som*. Nº 19. 15/11/1977. PP. 11/13.

²⁸ *Hot* [Boletim do Hot Clube de Portugal], nº2, Abril de 1972, p. 12.

²⁹ Barreto, Jorge Lima, “Misérias e Grandezas” in *Mundo da Canção*. Nº 24. 1971. P.7.

América, algumas décadas antes. Como descreve Paul Lopes, na década de 1950 os músicos começaram a procurar locais de performance nos quais o público tivesse uma postura de escuta atenta para o jazz (Lopes, 2004: 232). Ao criticarem o público que acorria aos festivais de Cascais, músicos e críticos demonstravam que pretendiam outro tipo de conduta da assistência. É notório que um dos pontos mais apontados nas críticas tenha sido a falta de conhecimentos ou a falta de sentido crítico manifestado pelo público. Este tipo de críticas vão ao encontro da questão suscitada por Paul Lopes sobre a formação de um público para o jazz (2004: 232; 238). A existência de um público com conhecimentos acerca do jazz era uma condição importante para o desenvolvimento de iniciativas neste universo. Esta questão da formação de público para o jazz continuará presente neste capítulo, quando se falar do jazz nos meios da comunicação e da atividade de instituições tais como o HCP. Além disso, no decorrer deste trabalho será questionado o modo como a criação de uma escola de jazz se poderá relacionar com a procura de um público para esse universo musical.

Outro comportamento do público bastante relatado nas publicações periódicas da época são as vaias a grupos locais que atuaram nas primeiras festival³⁰. A discussão sobre a atividade dos músicos portugueses foi, aliás, outros dos temas presentes nos discursos sobre o festival. Nos comentários estavam subjacentes, muitas vezes, julgamentos sobre a qualidade destes músicos. Luís Villas-Boas, a propósito da 3ª edição do festival, justifica a ausência de conjuntos locais dizendo que “o desnível seria muito grande”³¹. Mais tarde, Duarte Mendonça, que se juntou à organização do festival em 1974 (Bernardo, 2010), ao estabelecer comparações entre os grupos portugueses que já tinham atuado no festival, apontou os Araripa como o melhor dos que atuaram até então³². Já na década de 1980, depois da Escola de Jazz do Hot Clube de Portugal ter entrado em pleno funcionamento, Luís Villas-Boas e Duarte Mendonça emitiram um comunicado no qual celebravam a inclusão de três grupos portugueses na 14ª edição do festival. Os dois produtores atribuíram isso ao incremento do número de músicos que se dedicavam ao jazz em Portugal, algo que relacionaram com a escola do Hot Clube de

³⁰ Confirma-se, como exemplo, o sucedido com o grupo Status em 1972: *Musicalíssimo*, nº 3, 17-11-1972, p. 4.

³¹ “Villas-Boas falou ao Musicalíssimo” in *Musicalíssimo*. Nº53. 02-11-1973.

³² Declarações no programa televisivo *Aqui Jazz* (Espólio de Luís Villas-Boas: VD03-29-2-2). Duarte Mendonça referia-se às atuações do Araripa nas edições de 1975 e 1976.

Portugal e com a presença que muitos desses músicos iam registando em programas televisivos da época³³. Contrariamente a esta perspetiva mas ainda a propósito desta edição do festival, um pianista³⁴ ativo no HCP desde o final da década de 1950 escreveu uma carta aos organizadores na qual critica o recurso a esses músicos. Na carta é salientada a “impreparação” dos mesmos, questionando-se ainda os repertórios escolhidos e a preferência por composições originais em vez do “repertório do jazz”³⁵.

Por outro lado, nestes discursos suscitavam-se também algumas questões sobre as oportunidades e condições de que dispunham os músicos locais. Rui Neves (crítico musical e integrante do grupo Plexus), escreveu uma crónica em que descreve uma visão “utópica” sobre aquilo que deveria ser o FIJC, na qual haveria “inclusão obrigatória de músicos portugueses nas programações”³⁶. Já na edição de 1979 registaram-se algumas críticas do contrabaixista Zé Eduardo face à renumeração obtida pelos músicos portugueses no festival. Para Zé Eduardo, a presença de três grupos portugueses nessa edição tinha o intuito de “economizar algum dinheiro, pois os portugueses são bastante mais baratos que os estrangeiros”³⁷. Por outro lado, os músicos viam as atuações no FIJC como um meio promocional. Alguns dos membros dos conjuntos que participaram na edição de 1979, descreveram-na como “uma certa publicidade que se arranja (...); das outras vezes que fui a Cascais isso representou dois ou três meses de trabalho por conta”³⁸, ou ainda como uma “possibilidade de arranjarmos alguns contratos”³⁹; o festival era ainda encarado como um local em que o público poderia “conhecer o que atualmente se produz em Portugal”⁴⁰. Para os músicos, o FIJC surgia assim como um palco que, além de garantir mais um contrato de atuação, constituía uma montra, um meio para a sua própria promoção.

³³ “Jazzofone: notícias cascais jazz 84”. Documento consultado nos arquivos do Hot Clube de Portugal (Pasta “Cascais Jazz: 14º festival/1984. Biografias, correspondências. CJSJ 117 1983/1984).

³⁴ Por se tratar de uma pessoa ainda em atividade no HCP e com quem não tive oportunidade de falar pessoalmente, deixo a declaração em anonimato.

³⁵ “Carta aberta aos organizadores do Cascais-Jazz”. Arquivos do Hot Clube de Portugal, . CJSJ 117 1983/1984.

³⁶ “Cascais Jazz: uma descrição de utopia” in *Música & Som*, nº 19, 15-11-1977, p. 11.

³⁷ “José Eduardo responde a Luís Villas-Boas” in *Diário Popular*. 17/11/1979.

³⁸ Declarações de Zé Eduardo (“Portugueses no Cascais Jazz 79” in *Voz do Povo*, nº 272, 09-11-1979, p. 21)

³⁹ Declarações de Pedro Mestre (ibid.).

⁴⁰ Declarações do grupo Quinto Crescente (ibid.).

A divulgação do jazz garantida pelos festivais de Cascais também foi destacada pelas empresas distribuidoras de fonogramas. Carlos Cruz, Carlos Gomes, Paulo Gil e Jorge Costa Pinto (em representação, respetivamente, da Arnaldo Trindade e Ca, Phonogram, Valentim de Carvalho e Tecla), assinalaram a importância do FIJC neste domínio, realçando o aumento da procura dos discos de músicos que atuavam no festival⁴¹. Pelos motivos aqui descritos, O FIJC constitui-se como um evento importante na promoção do universo do jazz em Portugal. A sua existência permitiu trazer a Portugal vários músicos com carreiras internacionais e influenciar os próprios músicos locais que assistiam ao festival. Para alguns destes músicos locais o festival tornou-se também num espaço para atuação e no qual o seu trabalho adquiria maior visibilidade. O FIJC acabou por ter força também a nível mediático, constatando-se isso pelo destaque que adquiriu em diversos órgãos de comunicação. Como se vê em alguns exemplos daí recolhidos, este festival tornou-se também num dos epicentros dos debates sobre o universo do jazz em Portugal. Mas a importância do festival não se esgotou na sua própria realização; como se verá, ele funcionou como impulso para uma série de iniciativas que viriam a ter lugar.

2.2.2) A emergência de festivais e a autonomização do concerto de jazz

Apesar de toda a relevância que adquiriu, o Festival Internacional de Jazz de Cascais não foi o único festival de jazz a ter lugar nesta década. Em diversos pontos do país realizaram-se festivais especificamente dedicados ao jazz que foram palco de atuações de conjuntos que em Portugal se dedicavam a esta prática e também a grupos vindos de fora do país.

Além da eventual influência que o FIJC possa ter exercido sobre os organizadores de outros festivais, pode afirmar-se que os festivais de Cascais constituíram um ponto de partida direto para a realização de outros eventos. Tal deve-se ao facto de a Cascais Jazz⁴² - a entidade produtora de concertos de Luís Villas-Boas e do seu sócio Duarte

⁴¹ "O Jazz e o Comércio" in *Musicalíssimo*, nº 53, 02-11-1973, p.8.

⁴² Note-se que os Festivais Internacionais de Jazz de Cascais também eram designados apenas como "Cascais Jazz". Porém, quando neste trabalho utilizo a designação "Cascais Jazz" refiro-me à entidade produtora de concertos de jazz, gerida por Luís Villas-Boas e Duarte Mendonça; entidade essa que

Mendonça - ter começado a organizar outras atividades além do FIJC. A estrutura do Cascais Jazz não só produziu o Festival Internacional de Jazz de Cascais, como também foi responsável pela organização de concertos e festivais de jazz em vários pontos do país.

Entre os concertos organizados pela Cascais Jazz podem referir-se eventos realizados em contextos como o Teatro Adoque ou o Terreiro do Paço, em Lisboa. As atividades desta estrutura estenderam-se também à contratação de músicos portugueses para atuarem em eventos no exterior do país. Exemplo disso foi o festival “Sevilla Jazz”, já na década de 1980, no qual atuou o quarteto do contrabaixista Mike Ross⁴³.

Outra das atividades desenvolvidas pela Cascais Jazz foi a realização de Festivais de Jazz noutros pontos do país além de Cascais. Entre estes assinalam-se o Festival de Jazz de Espinho (1977), que contou com as atuações do saxofonista Rão Kyao e dos Zanarp⁴⁴, no qual o pianista Cecil Taylor foi um dos principais destaques do cartaz; um ano mais tarde, deu-se o “Jazz Algarve 78”, que contou com a atuação do grupo Quarteto⁴⁵.

Como se vê, a estrutura do Cascais Jazz contratou alguns músicos locais para os concertos que organizava. Mas relativamente à organização de festivais, as ocorrências não se limitaram ao campo de ação da produtora de Luís Villas-Boas e Duarte Mendonça. A crescente realização de festivais que reclamavam a apelidação de “jazz” foi uma realidade presente na década de 1970. Estes festivais foram constituindo mais oportunidades de contratos e de promoção dos músicos locais que se dedicavam a este universo musical. Pelos exemplos assinalados neste trabalho, não só fica patente a crescente presença de festivais de jazz nesta década, como também a sua dispersão geográfica.

organizou os FIJC e outros eventos musicais. A documentação da Cascais Jazz que consultei no decorrer desta investigação encontra-se nos arquivos do Hot Clube de Portugal.

⁴³ Mike Ross é um contrabaixista norte-americano que se estabeleceu em Portugal em 1976. Será falado novamente a propósito das escolas de jazz. A informação sobre estes festivais pode ser consultada no espólio de Luís Villas-Boas (CJSJ 109; CJSJ 141).

⁴⁴ Grupo do Porto constituído por António Pinho Vargas (piano), Artur Guedes (contrabaixo), José Nogueira (saxofones) e José Martins (bateria).

⁴⁵ Grupo de Lisboa constituído por Paleka (bateria), Zeca (baixo elétrico), Pedro Mestre (saxofone) e Luís Stoffel (guitarra).

Um destes festivais ocorreu em 1971, ainda alguns meses antes da primeira edição do Festival Internacional de Jazz de Cascais. Nesse ano, a Queima das Fitas da Universidade do Porto apresentava um “Festival de Jazz” na sua programação. Neste festival atuaram o grupo Contacto, o quarteto de Kevin Hoidale e o AnarJazz Group⁴⁶. No Porto, vir-se-ia a realizar uma nova iniciativa pela Faculdade de Economia, o II Festival Nacional de Jazz, em Maio de 1976⁴⁷. Este encontro contou com as atuações de Plexus, Zanarp, Anarband e Rão Kyao. Em 1977, realizou-se o 1º Festival Internacional de Jazz de Vila Real, com as atuações de Araripa, Plexus, Zanarp, Anarband e Rão Kyao. Este festival viria a ter uma 2ª edição no ano seguinte, tendo marcado presença, entre outros, o duo Saheb Sarbib / Jorge Lima Barreto, Maistranha Banda e Anarband⁴⁸. Já em 1975 e 1976 realizaram-se as duas edições do Festival de Jazz da Figueira da Foz⁴⁹. Aí atuaram, entre outros, os Zanarp, Araripa e Rão Kyao.

Tendo como pano de fundo o trabalho de Paul Lopes (2004), estes festivais eram mais um contributo para que, também em Portugal, o jazz se afirmasse enquanto género e tradição distinta face à música popular e à música erudita ocidental⁵⁰. Ao fazer a descrição deste processo nos E.U.A., Lopes expõe o papel dos clubes e festivais nesta autonomização do jazz e na criação de um mercado dedicado a esta prática. O público que se interessava por estas iniciativas sabia, de antemão, que o jazz era o foco central. Com a realização dos “festivais de jazz” em Portugal, criavam-se espaços para que o jazz construísse essa autonomia e estabeleciam-se contextos performativos específicos para os músicos que se dedicavam a esta prática.

⁴⁶ “Festival de Jazz do Porto” in *Disco, Música & Moda*. Nº7, 01/05/1971. PP. 8/9.

⁴⁷ Ver anexo 2.

⁴⁸ Cf. “1º Festival de jazz de Vila Real” in *Música&Som*. Nº5. 07/04/1977. P. 47; “2º Festival Internacional de Jazz de Vila Real” in *Música&Som*. Nº36. 01/08/1978. P.5.

⁴⁹ A edição de 1975 é destacada por Francisco Almeida (organizador do festival e, na altura, dirigente do HCP) pelo encontro que proporcionou entre os músicos de Lisboa e os músicos do Porto (cf. “O Hot após Abril: contributo para a historiografia do HCP” in *HotNews: boletim informativo oficial do Hot Clube de Portugal*, nº7, Fevereiro de 2013, pp 4/5.). Este aspeto é igualmente sublinhado por António Pinho Vargas que atuou nesse festival como pianista dos Zanarp. Relembrando esse festival, António Pinho Vargas diz que aí se “permitiu que Porto e Lisboa, ou seja, Norte e Sul, se juntassem a meio do país e tomassem conhecimento uns dos outros” (António Pinho Vargas, Entrevista realizada em 22-09-2014. Lisboa). Como se verá adiante neste capítulo, António Pinho Vargas salienta que o contacto com grupos como os Araripa e as interações que se foram estabelecendo tiveram impacto na forma de trabalhar dos músicos.

Consultar Anexo 3 para ver o programa da edição de 1976.

⁵⁰ “(...) a distinct genre and tradition positioned against popular music and classical music” (Lopes, 2004: 268).

Outros dos pontos a destacar, é a realização de concertos de jazz em espaços e instituições tradicionalmente associados à música erudita ocidental. O Teatro Nacional de São Carlos, teatro de ópera de Lisboa, recebeu, em 1975, o concerto do duo formado pelo pianista Bill Evans e pelo contrabaixista Eddie Gomez, um evento organizado com envolvimento da Cascais Jazz⁵¹. Anos antes, em 1970, foi o Modern Jazz Quartet a atuar na Fundação Calouste Gulbenkian.

O esforço de Luís Villas-Boas e Duarte Mendonça para aproximar o jazz de instituições e salas de concerto associados ao âmbito da música erudita ocidental é ilustrado pela documentação da Cascais Jazz, estrutura que representavam. Em carta dirigida a João de Freitas Branco, na altura Secretário de Estado dos Assuntos Culturais e Educação Permanente, Luís Villas-Boas e Duarte Mendonça oferecem a “colaboração e experiência da nossa Organização [Cascais Jazz] nessa forma de expressão musical [o jazz], que consideramos tão válida e interessante como qualquer outra”. Enaltecendo os seus contactos internacionais e a sua experiência na produção do FIJC, os dois subscritores consideram “possível e desejável” a utilização do Teatro Nacional de São Carlos e o Teatro de São Luís para concertos de jazz⁵². Numa carta semelhante enviada ao serviço de música da Fundação Calouste Gulbenkian, sublinha-se a possibilidade de colaboração com essa fundação na organização de concertos de jazz, referindo-se, especificamente, o recurso ao seu auditório⁵³. No contexto dos Estados Unidos da América, a prática do jazz já tinha afirmado a sua presença nas salas de concerto, num processo que começou ainda na primeira metade do século XX (DeVeaux, 1989). Scott DeVeaux enaltece precisamente o surgimento de conjuntos na década de 1950 – como o Modern Jazz Quartet – que procuraram adequar a performance do jazz às “formalidades” das salas de concerto (ibid.: 25). A chegada da prática do jazz às salas de concertos e a instituições associadas ao universo da música erudita ocidental contribuiu para que o jazz também pudesse ficar conotado com o “prestígio social” dessas mesmas instituições: “As part of the legacy from the European art music traditions, the concert has carried with it a rich set of associations as well as considerable social prestige” (ibid.: 1). Sublinhe-se que nas cartas enviadas por Luís Villas-Boas e Duarte Mendonça se

⁵¹ Documento consultado nos arquivos do HCP, fundo Cascais Jazz / Só Jazz, pasta CJSJ 013.

⁵² Arquivos do HCP: Fundo Cascais Jazz / Só Jazz, pasta CJSJ 013.

⁵³ Arquivos do HCP: Fundo Cascais Jazz / Só Jazz, pasta CJSJ 013.

afirma que o jazz é uma expressão musical “tão válida e interessante como qualquer outra”. Esta frase é particularmente ilustrativa da preocupação em atribuir uma legitimação social ao jazz. Na verdade, os signatários da carta estavam, também eles, a aproximar o jazz do prestígio social da música erudita ocidental. Ao mesmo tempo que se marcava a distinção do jazz face a outros universos musicais por via da afirmação da sua tradição, procurava-se uma aproximação ao “poder simbólico” (Bourdieu, 2011) associado a instituições como o Teatro Nacional de São Carlos ou a Fundação Calouste Gulbenkian.

2.3) O Hot Clube de Portugal: políticas diretivas e atividades

O Hot Clube de Portugal foi um núcleo fundamental para a promoção da prática do jazz, sobretudo na região de Lisboa. Entre os músicos que tiveram atividade ligada ao jazz na década de 1970 que entrevistei durante a investigação, o HCP, não só enquanto instituição mas também como espaço de concertos, foi uma realidade presente nos seus percursos. Nas suas palavras, o clube é destacado como um ponto de encontro entre pessoas interessadas na prática do jazz. Além de uma sala na qual se podiam assistir a concertos (alguns deles apontados como marcantes para quem os presenciou), o clube surgiu como um espaço no qual os próprios músicos tinham oportunidade de evoluir e de apresentar o seu trabalho. Contudo, na década em análise neste capítulo, o HCP ficou marcado por uma mudança de paradigma discursivo: a intenção de apoiar músicos ditos “amadores” começou a ceder lugar a uma ideia de “profissionalismo”. Trata-se de um período em que se verifica a oposição entre duas tendências sobre a orientação do clube: uma que pretendia a permanência de um clube como um espaço reservado para os sócios, outra que propunha um clube aberto ao público com concertos pagos à entrada.

José Soares, presidente do HCP entre 1974 e 1976 e 1977/1978⁵⁴, salienta que as direções que integrou tinham o propósito de gerar uma maior “abertura” no clube. O significado dessa abertura prendia-se, sobretudo, com questões de divulgação e com a abertura da sede ao público em geral e não apenas aos sócios. Pretendia-se que o HCP

⁵⁴ A informação sobre períodos de vigência das direções do clube foi retirada do Livro de Termos de Posse do HCP (Setembro de 1950, Maio de 1988).

divulgasse o jazz não só dentro da sua sede mas também para o exterior do clube. José Soares recorda algumas discussões com Luís Villas-Boas, nas quais este expunha a sua oposição perante as aberturas do clube, receando que se atraíssem pessoas que não tivessem interesse pela música⁵⁵. Bernardo Moreira explica que, até aí, a entrada na sede do HCP era reservada a sócios e a músicos profissionais⁵⁶. As direções presididas por José Soares propunham-se a alterar estas limitações, procurando que o clube se fosse abrindo a mais público. Luís Villas-Boas, que presidiu uma direção do clube em 1976/77, num interregno das presidências de José Soares, opunha-se a esta proposta. Durante a vigência dessa mesma direção, com Duarte Mendonça no secretariado, foi enviado um documento aos sócios expressando a intenção de fazer o HCP voltar à forma de “clube privado só para sócios e seus convidados”⁵⁷, contrariando o funcionamento do clube que se procurava implementar nas direções presididas por José Soares (e, eventualmente, noutras anteriores presididas por Paulo Gil). O tema de quem poderia ou não frequentar o clube era fonte de discordâncias entre Luís Villas-Boas e algumas direções nos anos 70. Além disso ser reconhecido por José Soares, trata-se de algo que ficou registado nessa mesma circular quando se alude a “um determinado tipo de frequência indesejada que ultimamente tem aparecido no clube”.

No entanto, este propósito de “abertura” das direções de José Soares e, posteriormente, de Rui Martins, prendia-se ainda com outra questão: a disponibilização da sede do HCP para que os músicos em Portugal pudessem progredir e expor o seu trabalho. Neste ponto, Bernardo Moreira identifica, na época, um confronto entre duas filosofias no HCP. Por um lado, aqueles que defendiam que os músicos deveriam estar ao serviço do clube. Por outro, aqueles que defendiam que o clube deveria estar ao serviço dos músicos⁵⁸. No entender de alguns dirigentes que estiveram à frente do clube durante os anos 70, a disponibilidade para ceder a cave do HCP aos músicos era um contributo para que estes pudessem desenvolver a sua atividade, criando-lhes assim uma “oportunidade profissional”⁵⁹. Nas palavras de José Soares, “os concertos, no hot,

⁵⁵ José Sousa Soares. Entrevista realizada em 29/06/2015. Lisboa.

⁵⁶ Bernardo Moreira. Entrevista realizada em 07/10/2014. Lisboa.

⁵⁷ “Projeto de remodelação do sistema de funcionamento do clube”, 18/05/76. Documento consultado nos arquivos do HCP, proveniente da documentação pessoal de Zé Eduardo. Ver anexo 4.

⁵⁸ Bernardo Moreira. Entrevista realizada em 07/10/2014. Lisboa.

⁵⁹ “O Hot imediatamente antes e após Abril: contributo para a historiografia do HCP” in *HotNews: boletim informativo oficial do Hot Clube de Portugal*, nº8, Novembro de 2013, pp 4/7.

era a receita da porta para os músicos e a do bar para o clube”⁶⁰. Nem todos os sócios do clube estavam em concordância com esta orientação. Além das já mencionadas reservas de Luís Villas-Boas às “aberturas” do clube, Bernardo Moreira encarava isso como uma estratégia “comercial” que não ia ao encontro dos seus ideais sobre o clube⁶¹. Numa visão oposta à de Bernardo Moreira, Rui Martins, presidente da direção entre 1979 e 1992, afirma que se tratava de transformar o Hot Clube de Portugal de uma “cooperativa de consumo” para uma “cooperativa de produção”⁶². O que é facto é que o HCP se foi tornando num espaço no qual os músicos podiam desenvolver e apresentar o seu trabalho com concertos pagos à entrada. Na década de 1970, alguns músicos começaram a atuar com regularidade no HCP, entre os quais se podem referir Marcos Resende (piano), Zé Eduardo (contrabaixo), Rui Cardoso (saxofone, flauta), Rão Kyao (saxofone), Paulo Gil (bateria), e grupos como Araripa, Plexus ou Quasar. Esta tendência viria a consolidar-se na década de 1980 sob a direção de Rui Martins, e já com a escola de jazz do clube em funcionamento. O HCP foi garantindo uma agenda regular de concertos⁶³ abertos ao público, estabelecendo-se como um espaço de atuação para os músicos que em Portugal (e não só) se dedicavam à prática do jazz.

Para direções como as de José Soares e Rui Martins a porta do clube tornava-se um pilar fundamental do seu funcionamento. Ou seja, o clube cobrava a entrada a quem queria assistir aos concertos. Isso garantia um encaixe financeiro aos músicos. Para tal, tornava-se também necessário que quem estivesse encarregue de controlar as entradas na sede localizada na Praça da Alegria, convencesse o público que “o jazz, enquanto forma de arte, tinha que ser pago”⁶⁴. O discurso sobre a dinamização de conjuntos amadores, presente em períodos anteriores nas direções do Hot Clube de Portugal⁶⁵, foi

⁶⁰ José Soares. Entrevista realizada em 29/06/2015. Lisboa.

⁶¹ “O que eu vou dizer não será rigorosamente exato mas é uma ideia: eu contestava um bocadinho as orientações de transformar um clube de sócios, que eu sempre vivi, numa entidade comercial”. Bernardo Moreira. Entrevista realizada em 07/10/2014. Lisboa.

⁶² Rui Martins. Entrevista realizada em 04/12/2014.

⁶³ Ver anexo 5.

⁶⁴ Declarações de Rui Martins no programa *Atensão Jazz*, consultado em <http://www.rtp.pt/play/p712/e149245/atensao-jazz> (acesso em 13-08-2014).

⁶⁵ “Hot Clube de Portugal: relatório da gerência 1957/1958” (pp. 8/9). Espólio de Luís Villas-Boas HCP-LVB-UI9.

deixando de ter espaço. Em detrimento disso, o discurso das direções da década de 1970 passou a incidir, predominantemente, sobre a profissionalização dos músicos⁶⁶.

Outro dos pontos de ação que tanto José Soares como Rui Martins destacam sobre as suas respetivas direções foram as sessões de divulgação de jazz realizadas em vários pontos do país. Nestas sessões eram expostas narrativas históricas sobre o jazz, apresentavam-se músicos ligados a esse universo e explicavam-se alguns conceitos sobre a prática do jazz. José Soares relembra que algumas das sessões feitas pela sua direção contavam com o grupo Araripa⁶⁷. Também Zé Eduardo recorda, a propósito da sua participação na direção de Rui Martins e do seu envolvimento na EJC, a existência de uma formação que percorria o país exemplificando os diferentes estilos que compunham a história do jazz⁶⁸. O clube também contribuía para a divulgação do jazz e da atividade dos músicos por outros meios, como por exemplo, o programa de rádio do HCP, pelo qual estiveram responsáveis José Soares e, numa fase posterior, Rui Martins e Fernando Júdice da Costa. Durante a década de 1970, o clube lançou ainda alguns números de um boletim [HOT] com notícias sobre o universo do jazz, entrevistas com músicos, artigos e outros conteúdos.

2.4) O jazz nos meios de comunicação

A existência de espaços autónomos de divulgação do jazz tanto na rádio como na televisão tornou-se realidade desde o início da 2ª metade do século XX. No caso da televisão, a edição do programa *TVJazz* ainda na década de 1960, apresentado por Manuel Jorge Veloso, foi um exemplo da criação de espaços autónomos sobre jazz no contexto televisivo. Através do *TVJazz* transmitiram-se na íntegra séries de jazz produzidas no Reino Unido e nos E.U.A., festivais internacionais e concertos realizados em estúdio por músicos tais como Carlos Menezes, Hélder Martins, Domingos Vilaça, Thilo Krassman ou a orquestra de Jorge Costa Pinto (Curvelo, 2010b). É significativo que

⁶⁶ Como exemplo, note-se que, em declarações registadas durante o seu exercício como dirigente do HCP, Rui Martins afirmou que a sua geração pretendia “apostar em algum profissionalismo em matéria de jazz, um conceito desconhecido [anteriormente]” (Arquivo do Hot Clube de Portugal, vídeo do fundo documental de Luís Villas-Boas, VD04-05).

⁶⁷ Emílio Robalo (piano), Zé Eduardo (contrabaixo) e João Heitor (bateria).

⁶⁸ Zé Eduardo. Entrevista realizada em 25/07/2013. Faro.

no âmbito da programação da RTP, que exibia outros conteúdos musicais, o jazz tenha encontrado o seu próprio espaço, marcando-se a sua própria autonomia e distinção face a outros universos musicais. Na década de 1970, foi o próprio Hot Clube de Portugal a ter o seu espaço sobre jazz na televisão. José Soares recorda a rubrica do Hot Clube de Portugal, programa apresentado por membros do clube e que também contou, ocasionalmente, com outros convidados. Entre os conteúdos exibidos neste espaço, encontravam-se alguns excertos dos concertos do Festival Internacional de Jazz de Cascais.

Por outro lado, Luís Villas-Boas, em entrevista concedida ao periódico *Disco, Música & Moda*, em 1971, assumiu o seu compromisso em “infiltrar sub-repticiamente [o jazz] em programas de larga audiência”, referindo-se aos programas *Curto-Circuito* e *Pop-25*, com os quais colaborava⁶⁹. Esta colaboração de Luís Villas-Boas com alguns programas da RTP contribuiu também para a solicitação de músicos para tocar jazz na televisão, à semelhança do já tinha acontecido com *TVJazz*. Esta vontade de Luís Villas-Boas foi novamente evidenciada quando, em 1975, enviou, juntamente com Duarte Mendonça, uma carta ao Presidente do Conselho de Administração da RTP em nome da Cascais Jazz. Esta carta começa por “acentuar o interesse que atualmente a música jazz conquistou em todo o mundo”, lamentando a ausência, da parte da RTP, “de uma tentativa de divulgar e esclarecer o grande público no que se refere ao jazz, de maneira a uma apreciação consciente dessa música”. Os subscritores propõem então a realização de um programa quinzenal que teria os seguintes objetivos: “a) história do jazz e antologia; b) análise de discos e crítica; c) noticiário; d) concursos para estimular o interesse dos espectadores; e) técnica de audição do jazz para sua compreensão com discos e exemplificação ao vivo por um grupo nacional”⁷⁰.

Esta carta de Luís Villas-Boas e Duarte Mendonça retoma um dos pontos abordados anteriormente a propósito do Festival Internacional de Jazz de Cascais: a preocupação em que houvesse um público com conhecimento sobre jazz. Note-se que os subscritores apontam para o “esclarecimento” e para a “apreciação consciente” do jazz entre os principais propósitos do programa. Era notório o interesse em ter um

⁶⁹ “Entrevista com Luís Villas-Boas” in *Disco, Música & Moda*, nº 14, 15/08/1971 (p. 15).

⁷⁰ Carta enviada ao presidente do Conselho de Administração da RTP, 16/09/1975. Arquivo do HCP, fundo Cascais Jazz / Só Jazz, pasta CJSJ 013.

público que reconhecesse o jazz enquanto tradição autónoma e que o encarasse por meio de um conjunto prévio de conhecimentos – verifique-se o intuito de transmitir uma “técnica de audição do jazz”. Aquilo que Luís Villas-Boas e Duarte Mendonça procuravam enquadrar-se na referência feita por Howard Becker à formação de um público conhecedor das convenções de um *art world*:

This knowledge distinguishes the occasional member of the audience from the steady patron, the serious listener or reader whose attentions artists hope for, because that serious reader will understand most fully what they have put into the work. Knowing the conventions of the form, serious audience members can collaborate more fully with artists in the joint effort which produces the work each time it is experienced. Further, steady patrons of art events – those who attend performances and exhibitions or those who read serious literature – provide a solid basis of support for those events and objects and for the activity that produces them. (Becker, 1982: 48).

Aquilo que Becker realça é a existência de públicos conhecedores das convenções de um determinado universo. Note-se que este conceito de “convenção” utilizado por Becker é bastante abrangente, englobando desde conceitos sobre a produção das “obras” a comportamentos esperados numa performance. Trata-se de nutrir interesse por um universo de acordo com uma especificidade que lhe é atribuída. Ou seja, quando Duarte Mendonça e Luís Villas-Boas enunciam os pontos para o “esclarecimento” e “apreciação consciente” do jazz, o que procuram é transmitir determinadas maneiras de compreender e encarar o jazz. A existência de um público familiarizado com estas noções sobre jazz pode contribuir para algo que Becker também refere neste excerto: a existência de um público que propicie uma base de suporte para este universo⁷¹.

Já em 1978, Luís Villas-Boas e Duarte Mendonça viriam mesmo a apresentar, no 2º canal da RTP, um programa quinzenal com as características descritas na carta que enviaram ao presidente do Conselho de Administração da estação televisiva – *Aqui Jazz*. Neste programa era dada especial atenção à explicação de conceitos sobre jazz e à

⁷¹ Como se continuará a ver ao longo deste trabalho, a existência de um público para o jazz não era preocupação apenas de Luís Villas-Boas. Também alguns dirigentes que estiveram à frente do HCP, como foi o caso de Rui Martins, não hesitam em considerar que este era um fator fundamental para criar e sustentar uma geração de músicos de jazz.

transmissão de uma perspetiva histórica sobre este universo. Um dos momentos do programa que ilustra esta tentativa de “esclarecimento” é a rubrica em que o contrabaixista Mike Ross explicava alguns termos sobre a prática do jazz. Em “Iniciação à linguagem do jazz” – assim se chamava a rubrica – Mike Ross dava breves explicações sobre a leitura de cifras, sobre a distinção entre solistas e secção rítmica ou sobre o papel dos diferentes instrumentos num conjunto de jazz⁷². À semelhança de *TVJazz*, também *Aqui Jazz* contou com algumas atuações em estúdio.

Refira-se ainda a existência, na década em análise, de programas dedicados ao jazz na rádio, entre os quais *Cinco Minutos de Jazz* de José Duarte, *A Grande Música Negra* com José Duarte, J.N. Miranda e Raul V. Bernardo ou *Tempo de Jazz* de Raúl Calado (Veloso et al., 2010). Também o Hot Clube de Portugal, durante a direção de José Soares, manteve o seu programa na rádio: *O Hot Clube de Portugal divulga jazz com o apoio da Rádio Comercial*⁷³. Note-se, contudo, que esta autonomização do jazz nas grelhas de programação radiofónica já vinha de décadas anteriores, com programas como *Hot Clube* de Luís Villas-Boas (1945), *Swing Club* de Afonso Pozal Domingues e, mais tarde, *Jazz esse desconhecido* de José Duarte (1958).

Na década de 1970 existiram ainda algumas publicações periódicas dedicadas ao jazz, ainda que a duração destas edições não se tenha estabelecido por períodos superiores a dois anos. São casos de *O Jazz e o Zip* (1970-1971), *Cinco Minutos de Jazz* (1973-1974) e os boletins do Hot Clube de Portugal que tiveram edição em 1972 e em 1975. Nesta década foi também surgindo espaço para grupos de jazz em periódicos musicais tais como *Mundo da Canção*, *Musicalíssimo* e *Música & Som*. Este espaço consistia em entrevistas, reportagens e divulgação de concertos. Nestes periódicos passaram também a ser feitas coberturas e críticas aos festivais de jazz que se foram realizando no país (além do FIJC) e também a alguns festivais de jazz realizados fora de Portugal.

Além da presença do jazz nestes periódicos refira-se ainda a circulação, em Portugal, de publicações periódicas de jazz estrangeiras, tais como a francesa *Jazz*

⁷² Arquivos do Hot Clube de Portugal: vídeos VD03-29-1-2; VD03-30-1-2.

⁷³ O Hot Clube de Portugal continuaria a ter o seu programa na rádio na década de 1980, apresentado por Rui Martins e Fernando Júdice da Costa (Rui Martins. Entrevista realizada em 04-12-2014. Lisboa).

Magazine ou a norte-americana *Downbeat*. No caso de alguns músicos e de outros agentes ligados ao universo do jazz em Portugal, estas publicações eram apontadas como referências importantes na construção de perspetivas sobre o jazz. António Pinho Vargas recorda a influência da *Jazz Magazine* na sua formação⁷⁴, assim como o recorda José Soares relativamente à influência das revistas francesas nos dirigentes que o acompanharam no HCP⁷⁵. Zé Eduardo recorda também a leitura destas revistas, salientando a importância da *Downbeat* para a forma como imaginava a escola de jazz da qual viria a ser diretor no Hot Clube de Portugal: “a ideia era preparar os músicos como eu tinha visto nas revistas americanas, como o Howard Roberts e a instrumentista de quem eu estudei os métodos, a Carol Kaye, que eram os meus heróis”⁷⁶. Refira-se também que foi a partir da *Downbeat* que Zé Eduardo encomendou os métodos pelos quais estudou e a partir dos quais foi desenvolvendo o programa da Escola de Jazz do Hot Clube de Portugal.

Outro ponto a assinalar é a crescente distribuição de fonogramas de jazz que começou a ocorrer em Portugal. Nesta década, o baterista Paulo Gil juntou à atividade de promoção do jazz que já vinha desenvolvendo no HCP e nos meios de comunicação um valioso contributo como profissional da empresa Valentim de Carvalho. Paulo Gil relembra que uma das preocupações que sempre teve na empresa foi a distribuição de um catálogo de jazz em Portugal: “lutávamos contra o sistema estabelecido que era de reticências face ao jazz e à música clássica”⁷⁷. A este respeito, refira-se também o papel desempenhado pela editora Dargil na importação de fonogramas de jazz, entre os quais as edições da editora alemã ECM⁷⁸.

2.5) Tocar jazz em Portugal: experiências e perspetivas dos músicos

A análise dos discursos de alguns músicos e agentes ligados ao universo do jazz na década de 1970 (tanto discursos da época como discursos posteriores sobre o

⁷⁴ António Pinho Vargas. Entrevista realizada em 22/09/2014. Lisboa.

⁷⁵ José Soares. Entrevista realizada em 29/06/2015. Lisboa.

⁷⁶ Zé Eduardo. Entrevista realizada em 25/07/2013. Faro.

⁷⁷ Declarações de Paulo Gil no programa televisivo *Atensão Jazz*: <http://www.rtp.pt/play/p712/e148847/atensao-jazz>. Acesso em 13/08/2014.

⁷⁸ “Dargil” in *Música&Som*. Nº 59, Novembro/Dezembro de 1980.

passado), permite realçar um dos tópicos que aí figura com frequência: a possibilidade (ou a falta de possibilidades) para se ser músico profissional a tocar jazz em Portugal. Este era um tema em debate para alguns músicos que tocavam jazz em Portugal nesta década, mesmo que anteriormente já se discutissem estes assuntos⁷⁹. Este tópico relaciona-se também com uma discussão mais abrangente acerca da viabilidade da própria profissão de músico em Portugal naquele período.

O saxofonista Rui Cardoso, numa entrevista concedida como membro do grupo Sindicato afirmou: “o caminho que gostaria de seguir a fundo era o do jazz. Embora isso conduza a uma situação de isolamento. [...] É uma música que não tem público”, esclarecendo que a sua presença no grupo permitir-lhe-ia estar mais próximo das suas ambições, “no Sindicato posso tocar qualquer coisa que se parece mais com o que gosto”⁸⁰. Noutra ocasião, o músico acrescentou: “decidi tornar-me músico profissional, foi assim que saí [do Festival] de Vilar de Mouros direto para um cabaret de Lisboa [...]. Ao nível do jazz não encontrei qualquer possibilidade de sobrevivência com um mínimo de rentabilidade”⁸¹. Também Zé Eduardo, na altura em que era contrabaixista do conjunto Araripa, afirmou em entrevista: “em Portugal não há qualquer espécie de condições [para] que o jazz possa existir. Tomámos consciência da falta de apoio que se dá aos músicos, isto mesmo a nível governamental”⁸². Por seu turno, o saxofonista Rão Kyao comentava que “a maioria dos músicos que então [refere-se à altura em que ele próprio começou a tocar] estavam ligados ao jazz eram músicos não exclusivamente profissionais. E agora [em 1978] está a começar a haver quem se dedique especialmente de uma outra forma”⁸³. Rão Kyao rematou estas declarações defendendo que “o Estado se deveria interessar – tal como em relação a outros tipos de música – pelo jazz. [...] O Estado deveria ajudar toda a atividade artística que não é comercial, que não tem só aspetos comerciais como é o jazz”⁸⁴.

⁷⁹ Atente-se, por exemplo, à entrevista concedida pelo pianista Hélder Martins ao Boletim do Clube Universitário de Jazz (*Jazz* [Boletim do Clube Universitário de Jazz]. Nº5. Janeiro de 1959).

⁸⁰ “Sindicato: nove músicos à procura de um conjunto” in *Disco, Música & Moda*. Nº6. 15/04/1971. PP. 8/9.

⁸¹ *HOT* [Boletim do Hot Clube de Portugal]. Nº1. Janeiro de 1975. P. 9.

⁸² “Araripa: uma escola de música?” in *Música&Som*. Nº6. 21/04/1977. P.27.

⁸³ “Rão Kyao: na Índia a música é uma realidade” in *Música&Som*. Nº 42. Dezembro de 1978. PP. 26/27.

⁸⁴ *Ibid.*

Este tópico, explorado por Rão Kyao, surge com grande pertinência para esta discussão: trata-se de ter em conta a situação político-social da profissão de músico naquela época. O guitarrista Armindo Neves, que iniciou a sua atividade profissional na década de 1970 tocando tanto em projetos no universo do jazz como noutros âmbitos musicais, relembra que

A música em Portugal estava muito menos oficializada do que está hoje. A profissão de músico nem sequer tinha um estatuto claro em termos de finanças [...]. A atividade resumia-se, sobretudo, às orquestras sinfónicas e a formações tais como a orquestra ligeira da Emissora Nacional. Depois havia músicos que tocavam nos caveaus, boîtes, clubes noturnos e casinos. A isso ainda se pode acrescentar o trabalho na televisão. Era assim que funcionava o meio profissional.⁸⁵

Tanto as declarações de Armindo Neves como as de Rão Kyao trazem à tona as dificuldades com que se percecionava o exercício de toda a atividade musical (não só, necessariamente, o jazz) que não se enquadrasse em estruturas ou instituições em que se reconhecesse a profissão de músico. A percepção que alguns destes músicos tinham sobre a sua própria atividade era marcada pelo que entendiam como falta de apoio estatal à música e pelas lacunas no enquadramento legal da profissão de músico:

E tomámos consciência da falta de apoio que se dá aos músicos, isto mesmo a nível governamental: a música é algo que não cabe no Orçamento de Estado. Somente o grupo Plexus conseguiu algo nesse sentido; de resto, um músico profissional que queira sobreviver é obrigado a ir para um cabaret ou para uma orquestra e até isso é, por vezes, difícil. [...] Chegámos ainda a ser muitas vezes contratados para concertos e depois não nos pagam totalmente o que nos devem. Não existe qualquer proteção legal para este género de coisas⁸⁶.

O que fica destes discursos parece inequívoco: as dificuldades que estes músicos percecionavam, face às suas expectativas e desejos, perante a ideia de se profissionalizarem com a sua atividade. Mais concretamente, falam de dificuldades sentidas (ou, simplesmente, de expectativas não satisfeitas) em ser músico profissional fora de certos trâmites institucionais.

⁸⁵ Armindo Neves. Entrevista telefónica realizada em 24-08-2014.

⁸⁶ Zé Eduardo in *Música & Som*. Nº 26. 21/04/1977. P. 27.

Contudo, mesmo que nos casos citados pareça alguma insatisfação em relação às expectativas criadas, foram surgindo algumas oportunidades de concertos para grupos que se dedicavam à prática do jazz, mesmo que essas oportunidades possam ter sido vistas como insuficientes por parte dos músicos. Alguns concertos tinham lugar em liceus, instituições de ensino superior, e, após o 25 de Abril, surgiram concertos integrados em ações políticas e sindicais. As próprias autarquias foram entidades contratantes, assim como a Direção Geral da Ação Cultural, que também contribuiu no apoio a algumas iniciativas⁸⁷. Apesar de muitos destes eventos não atribuírem uma distinção específica ao jazz⁸⁸, relembro um dos tópicos abordados neste capítulo e que pretendo, mais uma vez, sublinhar nesta secção: a criação de espaços que se dedicavam especificamente ao jazz, algo que se foi acentuando na década de 1970. Tal como foi sublinhado anteriormente neste capítulo, foram surgindo contextos que tinham o jazz como principal atração. Refiro-me a eventos como os festivais de Cascais (FIJC), os festivais de jazz feitos pelo país, clubes como o HCP ou o clube Luisiana⁸⁹ de Luís Villas-Boas (entre outros), e até em programas televisivos (*Aqui Jazz*) e de rádio.

Pelas condições já expostas, foram surgindo grupos que se dedicavam à prática do jazz com locais para atuar. Foram casos de grupos como Status, Plexus, Zanarp ou Quasar (citando apenas alguns exemplos)⁹⁰. Também o saxofonista Rão Kyao é alvo de várias referências nos discursos sobre esse período. Além da qualidade que lhe é atribuída nos discursos recolhidos, também é destacado o volume de concertos⁹¹ que fazia na época. Rão Kyao conseguiu também algo que não era comum para os grupos que tocavam jazz naquele período, que foram as edições discográficas em nome próprio

⁸⁷ Como por exemplo, o subsídio ao grupo Plexus e o patrocínio a algumas edições do Festival Internacional de Jazz de Cascais.

⁸⁸ Note-se que, em muitos casos, os grupos de *jazz* partilhavam palcos com grupos de *rock*, não se estabelecendo distinções entre universos (Andrade, 2012: 30/33).

⁸⁹ O Luisiana Jazz Clube foi fundado por Luís Villas-Boas e Jean Pierre-Gebler em 1965, em Cascais. Aí atuaram músicos tais como Charles Lloyd ou Gerry Mulligan. O Luisiana foi também palco de atuações de conjuntos portugueses e chegou a ter a sua própria escola de jazz. O clube foi encerrado em 1978 (Veloso et al., 2010).

⁹⁰ Refira-se que, já na transição entre as décadas de 70 e 80, foram também surgindo grupos formados por alunos da Escola de Jazz do Hot Clube de Portugal (Quinto Crescente, Quinteto de Pedro Mestre, entre outros).

⁹¹ A este respeito, António Pinho Vargas recorda: “eu fartei-me de tocar com ele [Rão Kyao], não apenas em Portugal mas em várias partes do mundo” (Entrevista realizada em 22/09/2014. Lisboa). Também Zé Eduardo recorda que “tocava com o Rão Kyao e num mês ganhava mais do que a minha ex-mulher ganhava num ano inteiro. Não era o *hot* que me dava dinheiro, o que me dava dinheiro eram os *gigs*” (entrevista realizada em 25/07/2013, Faro).

iniciadas em 1976, com o disco *Malpertuis*⁹². Outro dos grupos mais destacados nas entrevistas que fiz são os Araripa, ativo sensivelmente entre os anos 1974 e 1977⁹³. Rui Martins, presidente do HCP em 1979/1992 tem uma visão dos Araripa como um grupo que alterou um paradigma no jazz em Portugal: “quando o Araripa apareceu com uma existência regular [...], o nível daquilo que se podia fazer em termos musicais no jazz em Portugal nunca mais desceu de um patamar para que tinha subido”⁹⁴. O antigo presidente do HCP recorda este grupo pelo impacto que teve na forma de encarar a atividade musical:

Em termos de mudança de atitude musical dos praticantes, o salto é o Araripa do Zé Eduardo. Os primeiros músicos a bater ali horas, a estudar os standards, a ouvir, a tirar solos, com profissionalismo, foi pela mão do Zé Eduardo – foram os Araripa [...]. O Araripa foi o ponto-chave dos músicos [assumirem] que isto tinha que ser feito à profissional, isto já não ia dar «à portuguesa». É à profissional, é ouvir os discos⁹⁵.

Neste sentido, também António Pinho Vargas, na altura pianista dos Zanarp, confere importância aos Araripa, recordando o encontro com este grupo no festival de jazz da Figueira da Foz: “o facto de ouvirmos o Araripa tinha influenciado a nossa atitude, e o facto de eu tocar com o Zé Eduardo e com o João Heitor, tudo aquilo provocou uma enorme troca de ideias e, portanto, aí começou uma relação com base no desejo de aprendizagem”⁹⁶. António Pinho Vargas considera ainda que os Araripa tiveram um impacto qualitativo noutros grupos: “na verdade o Araripa marca uma qualidade, essa qualidade transfere-se, de uma certa maneira, para o grupo do Rão Kyao porque dois dos músicos eram do Araripa”⁹⁷.

Uma das coisas que se denota das declarações destes intervenientes é a disponibilidade que grupos como os Araripa demonstravam para se entregarem a um estudo aprofundado da prática do jazz. Descreve-se uma cultura de rigor que se

⁹² Além de Rão Kyao, a formação que gravou *Malpertuis* contou com Zé Eduardo no contrabaixo, António Pinho Vargas no piano, João Heitor na bateria e Fernando Girão nas percussões.

⁹³ Os Araripa eram formados por Zé Eduardo no contrabaixo, Emílio Robalo no piano e João Heitor na bateria, aos quais se juntavam no saxofone ora Rui Cardoso ora o norte-americano Paul Stocker.

⁹⁴ Declarações de Rui Martins no programa *Atensão Jazz*, consultado em <http://www.rtp.pt/play/p712/e149245/atensao-jazz> (acesso em 13/08/2014).

⁹⁵ Rui Martins. Entrevista realizada em 04/12/2014. Lisboa

⁹⁶ António Pinho Vargas. Entrevista realizada em 22-09-2014. Lisboa.

⁹⁷ Ibid.. Os músicos dos Araripa que foram tocar com Rão Kyao foram Zé Eduardo e João Heitor.

instalava entre os músicos e uma exigência crescente face ao seu trabalho. O próprio Zé Eduardo assumia esta postura: “no trabalho do grupo [Araripa] eu fui levando a malta a estudar a sério”⁹⁸. Esta valorização do estudo estende-se ao discurso de outros músicos da época. Zé Eduardo recorda a influência de Rão Kyao na atitude que incutia a outros músicos, tratando-o como um “guia” que lhe transmitiu a importância “do trabalho e da disciplina”⁹⁹. Luís Caldeira (saxofonista que integrou grupos como Orquestra Girassol e Quinto Crescente) utiliza a expressão “malta orientada para o estudo”¹⁰⁰, numa alusão aos músicos que tocavam com Zé Eduardo (que era o seu caso) e aos músicos do Porto (refere José Nogueira e António Pinho Vargas). No grupo Zanarp, dirigido por António Pinho Vargas, o baterista José Martins recorda essa mesma atitude, explicando que o grupo gravava os ensaios para, posteriormente, proceder a uma autocrítica. José Martins acrescenta ainda que

Nenhum de nós fazia aquilo por desporto, com ânimo leve. Toda a gente tentava desenvolver-se ao máximo e estudar, ouvir muitos discos, comprar livros, ensaiar com os outros, trocar opiniões e ideias. Aliás, havia muito o espírito de nós nos ouvirmos uns aos outros e darmos opiniões [...]. Já ninguém estava numa de fazer um grupo de garagem só para fumar uns charros e ficar curtir a tarde toda. Era mesmo para tentar fazer a coisa o melhor possível.¹⁰¹

Zé Eduardo associou mesmo este espírito de dedicação e aprendizagem que tinha nos Araripa à formação de uma escola de jazz: “a ideia nasceu depois do grupo Araripa [...]. Quando o Araripa acabou, eu pensei que com os conhecimentos que já tinha, podia ajudar a formar músicos novos”¹⁰². Tal como será desenvolvido nos próximos capítulos, Zé Eduardo trabalhava, nesta altura, em alguns métodos de estudo que implementaria na escola do HCP.

⁹⁸ “Escola de Jazz do Hot Club: experiência solidamente inovadora substitui-se ao nacional auto-didactismo” in *Portugal Hoje*. 29/03/1981.

⁹⁹ Zé Eduardo à conversa com António Curvelo e Manuel Jorge Veloso, Sessão 2 do Ciclo Histórias de Jazz em Portugal de 4 de Fevereiro de 2014
<http://www.rtp.pt/play/p396/e189362/especial#sthash.C7em05yv.dpuf> (acesso em 28/09/2015).

¹⁰⁰ Luís Caldeira. Entrevista realizada em 09/03/2015. Lisboa.

¹⁰¹ José Martins. Entrevista realizada em 23/03/2015. Monte da Caparica.

¹⁰² “Escola de Jazz do Hot Club: experiência solidamente inovadora substitui-se ao nacional auto-didactismo” in *Portugal Hoje*. 29/03/1981.

Ao longo deste capítulo foram apresentados alguns tópicos sobre as atividades relacionadas com o universo do jazz em Portugal e sobre o próprio desenvolvimento deste universo. Estes tópicos foram expostos neste capítulo por serem considerados relevantes para o enquadramento da criação da Escola de Jazz do Hot Clube de Portugal.

Como se viu neste capítulo, na década de 1970 desenvolveram-se algumas estruturas que permitiram a crescente promoção do universo do jazz e a criação de mais oportunidades para atuações e contratações de conjuntos dedicados a esta prática musical. Surgiram também espaços que se dedicavam autonomamente a este universo, como foi o caso dos festivais de jazz. A promoção do jazz foi consolidando o seu terreno no espaço televisivo e nas publicações periódicas, o que contribuiu também para a promoção da atividade dos músicos locais. A preocupação em criar um público interessado e conhecedor de certas convenções acerca do jazz foi reportada de acordo com alguns testemunhos e documentação da época.

No Hot Clube de Portugal verificou-se uma alteração de paradigma de um clube que se virava quase exclusivamente para os seus sócios, para um clube que procurava abrir a sua porta ao público em geral. O discurso sobre o “profissionalismo” sobrepõe-se ao discurso sobre os músicos “amadores”, manifestando-se, da parte de alguns dirigentes nesta década, a vontade de que o clube pudesse apoiar e contribuir para o desenvolvimento do trabalho dos músicos que tocavam jazz em Portugal.

Este discurso sobre o “profissionalismo” também esteve presente entre os músicos. Contudo, independentemente de esse discurso ser bastante comum, não se pode dizer que todos os músicos que, no referido período, se dedicavam à prática do jazz em Portugal queriam ser profissionais dedicando-se exclusivamente a essa música. Para alguns, de facto, esse compromisso com o jazz era valorizado¹⁰³. Para outros músicos que tocavam em grupos de jazz nesse período, havia sobretudo a intenção de desenvolver um percurso profissional na música, mas não necessariamente (ou exclusivamente) dedicado ao jazz. De qualquer modo, tal como tem vindo a ser exposto,

¹⁰³ Lembrem-se, por exemplo, as citações feitas anteriormente de entrevistas de Rui Cardoso e Zé Eduardo. Atente-se ainda à seguinte declaração do guitarrista Sérgio Pelágio: “todos fazíamos algumas outras coisas paralelamente. Uns tocavam nas orquestras militares, outros davam formação musical nas escolas normais, outros davam aulas... Mas, no fundo, todos se diziam músicos de jazz” (Sérgio Pelágio. Entrevista realizada em 17/07/2013. Lisboa)

os grupos que se dedicavam a esta prática musical tiveram a seu favor uma crescente oferta de contextos para a sua promoção. Além disso, estes discursos denotam um paralelismo com uma situação descrita por Paul Lopes, no contexto dos E.U.A., durante as décadas de 1950/60: a legitimação da carreira de “músico de jazz” (2004: 249).

Como se verificou, entre estes músicos existia um discurso de valorização do estudo aprofundado do jazz e de crescente exigência face ao trabalho realizado. É entre os próprios músicos que se vai desenvolvendo uma partilha de conhecimentos baseada numa vontade de aprendizagem. A crescente autonomização e divulgação do jazz em Portugal vista neste capítulo, o discurso sobre o profissionalismo, a orientação para o estudo e a atenção com o modo como se estudava entre os músicos foram fatores decisivos para o surgimento da Escola de Jazz do Hot Clube de Portugal, como se continuará a ver em seguida.

Capítulo 3: o processo de criação da Escola de Jazz do Hot Clube de Portugal

3.1 Ensino de música e escolarização

Henry Kingsbury, no seu trabalho *Music, Talent & Performance*, coloca o conceito de “música” como algo que é relativo a um contexto (1988: 179). Kingsbury transmite assim uma visão das práticas musicais como realidades dotadas da sua própria especificidade cultural. Isso significa que as representações, ações, significados ou ideias que o autor identifica no seu terreno de estudo são histórica e culturalmente situadas. A aprendizagem musical em diferentes culturas implica, portanto, uma aprendizagem de determinados comportamentos e conceitos: “It is obvious, however, that concepts and behaviors must be learned, for a culture as whole is learned behaviour” (Merriam, 1964: 145). Alan Merriam coloca mesmo a aprendizagem como determinante na própria noção de cultura: “since culture is learned behavior, learning must take place” (ibid.: 146). Merriam alerta, no entanto, para a distinção entre as noções de educação e escolarização (ibid.). Aplicando este raciocínio ao ensino da música, Merriam salienta: “Learning music is part of the socialization process; it may take place through education, as when, for example, a father teaches his son how to perform on a music instrument; and schooling may be operative in an apprentice system” (ibid.). A ausência de uma aprendizagem musical escolarizada não significa, portanto, a ausência da aprendizagem em si; a escolarização é, por sua vez, um modo de proceder a essa aprendizagem. No processo de escolarização do ensino da música, entendido enquanto definição da aprendizagem por parâmetros pré-estabelecidos, surgem exemplos da necessidade de formalizar esse ensino, através da definição de currículos, atividades pedagógicas e métodos de ensino (Hill, 2009: 214).

No caso do jazz, Paul Berliner descreve processos de aprendizagem, fora de um contexto institucional, no qual a própria interação social entre os músicos constitui um método de ensino. Berliner destaca a criação de grupos de estudo entre músicos de jazz nos E.U.A., realçando também a aprendizagem dos jovens músicos com outros mais experientes:

When the ambitions of performers lead them to New York, many maintain their former relationships as they join new, closely knit study groups that form within the remarkable pool of talent around them. [...] In addition to exchanging knowledge among peers, many young artists also develop apprenticeships with jazz veterans outside their hometowns, occasionally at the latter's initiation. (Berliner, 1994: 39)

Tal como já foi descrito no capítulo anterior, os discursos de alguns dos músicos que tocavam jazz, em Portugal, na década de 1970, tendem a destacar o empenho com que encaravam o estudo e a necessidade em desenvolver cada vez mais as suas capacidades. Como foi referido por José Martins, foi-se desenvolvendo uma cultura de estudo entre os músicos que promoviam, entre si, um espírito crítico¹⁰⁴. Também António Pinho Vargas relembra a existência de uma ligação entre músicos baseada no desejo de aprendizagem¹⁰⁵. Existia uma preocupação em desenvolver a aprendizagem de uma prática musical, sendo que essa aprendizagem era feita fora de uma instituição dedicada especificamente a esse fim. A preocupação em garantir melhores condições para esta aprendizagem fica patente na procura de materiais e de informação que pudesse contribuir para esse processo. Zé Eduardo destaca as encomendas de métodos de estudo de jazz que fazia a partir das revistas norte-americanas¹⁰⁶. Numa das conversas que tive com o contrabaixista, foi o próprio que mostrou as sebtas que escrevia a partir destes métodos. Um dos recursos mais destacados pelos músicos continuavam a ser, no entanto, os fonogramas. António Pinho Vargas, por exemplo, recorda um processo de estudo assente na audição e transcrição de discos: “nós tocávamos o «Stolen Moments», um *standart* que vem no *realbook*. Tínhamos aprendido esse tema através dos discos. Era assim que se trabalhava, e era assim que o John Coltrane tinha trabalhado”¹⁰⁷. Em declarações já transcritas no capítulo anterior, também José Martins destaca a importância dos discos na evolução dos músicos e Rui Martins, referindo-se ao grupo Araripa, sublinha a audição e transcrição dos solos gravados nos fonogramas como um fator preponderante para fazer as coisas com “profissionalismo”. A centralidade dos discos no estudo dos músicos de jazz é outro dos pontos analisados no trabalho de Paul Berliner, que destaca o seu papel para a

¹⁰⁴ José Martins. Entrevista realizada em 23/03/2015. Monte da Caparica.

¹⁰⁵ António Pinho Vargas. Entrevista realizada em 22/09/2014. Lisboa.

¹⁰⁶ Zé Eduardo. Entrevista realizada em 25/07/2013. Faro

¹⁰⁷ António Pinho Vargas. Entrevista realizada em 22/09/2014. Lisboa.

consolidação de repertórios – “the repertoires that students acquire from recordings enable them to perform jazz at a fundamental level” (Berliner, 1994: 64) – e para que os estudantes pudessem praticar com o trabalho de músicos com quem não contactavam diretamente – “in part, recordings enable young musicians to apprentice unilaterally with artists they may never actually meet” (ibid.: 58).

Os próprios conjuntos musicais começaram a ser reconhecidos e descritos pelos músicos como espaços privilegiados para o estudo e partilha de conhecimentos sobre jazz. Trata-se de algo já referido anteriormente acerca dos Araripa e dos Zanarp. Também Luís Caldeira recorda ter integrado um grupo que se dedicava ao estudo dos *standards*¹⁰⁸. Um dos exemplos paradigmáticos a este respeito foi a Orquestra Girassol, fundada por Zé Eduardo. De acordo com o próprio, a ideia de constituir uma orquestra foi, em parte, motivada pelo facto de “estar a estudar um livro de orquestração”¹⁰⁹. O contrabaixista recorda, do seguinte modo, o início dessa formação

Aqueles músicos todos - o Carlos Bechegas, o Manuel Garcia, o Tomás Pimentel, o Laurent Filipe - apareciam no HCP todos despassarados. Vinham do conservatório, maltratados, e eu dizia-lhes para aparecerem em minha casa. Aí pensei, “vou fazer uma *big band*”. Isto foi, sensivelmente, em 1976/77. [...] Eu ensaiava-os, eles liam música razoavelmente. [...] Estavam sempre a perguntar-me coisas porque eu tinha os livros todos e estudava bastante.¹¹⁰

As descrições da Orquestra Girassol como espaço de aprendizagem são comuns entre alguns dos músicos que integraram a sua formação. Luís Caldeira (saxofone) recorda que “a Orquestra Girassol [...] era uma formação virada para a aprendizagem, tocávamos uns *standards* e também havia espaço para que se fizessem arranjos. A ideia era que se aprendesse a tocar em grupo”¹¹¹. Laurent Filipe (trompete) salienta que “foi o Zé Eduardo que me deu as primeiras bases de conhecimento harmónico e até de

¹⁰⁸ *Standards* é o termo habitualmente utilizado para designar composições apropriadas como parte do repertório dos músicos de jazz: “Composed pieces or tunes, consisting of a melody and an accompanying harmonic progression, have provided the structure for improvisations throughout most of the history of jazz. [...] The artist’s repertory of jazz standards includes many «popular tunes that were originally used in musical theater” (Berliner, 1994: 63).

¹⁰⁹ Zé Eduardo. Entrevista realizada em 25/07/2013. Faro.

¹¹⁰ Ibid.

¹¹¹ Luís Caldeira. Entrevista realizada em 09/03/2015. Lisboa.

leitura e, portanto, eu entre os 14 e os 15 anos entrei na Orquestra Girassol”¹¹². A propósito da postura de Zé Eduardo na orquestra, Tomás Pimentel relembra que “ele sempre teve esse carácter de missão pedagógica, ele sempre sentiu essa necessidade de ter uma ação pedagógica e de fazer crescer pessoas dentro daquela linguagem musical [o jazz]”¹¹³. Esta faceta pedagógica de Zé Eduardo é bastante evidenciada por aqueles que o acompanhavam: “o Zé Eduardo era movido por uma pulsão de aprendizagem, eu beneficiei dessa pulsão dele – ele era o que arranjava mais partituras e material. Essa pulsão pedagógica, eu diria, é que faz com que ele seja criador da escola do hot clube [...]. Ele tem essa pulsão e esse prazer”¹¹⁴. Também Fernando Júdice recorda que Zé Eduardo era a pessoa a quem se recorria quando havia dúvidas sobre aspetos teóricos relacionados com a prática do jazz: “às vezes queríamos saber sobre coisas que não dominávamos – como, por exemplo, harmonia e outras coisas – e íamos falar com o Zé Eduardo”¹¹⁵. Zé Eduardo é apresentado, nestes discursos, como alguém importante no fomentar de um espírito de empenho no estudo e no próprio processo de aprendizagem de muitos músicos. Este reconhecimento que os músicos demonstram relativamente a Zé Eduardo encontra-se em linha de convergência com o que escreve Paul Berliner acerca da importância de músicos de referência ou mais experientes no processo de aprendizagem (1994: 39). Trata-se de algo que encontra situações paralelas na prática do jazz em Portugal. O próprio Zé Eduardo, como foi referido no capítulo anterior, destaca a influência que Rão Kyao exerceu sobre si e sobre outros músicos com quem trabalhava. Alguns anos antes, foi o saxofonista belga Jean-Pierre Gebler quem serviu de referência para os músicos que tocavam no Hot Clube de Portugal (Martins, 2006: 175).

Pelos testemunhos aqui expostos, existe, entre os músicos, uma consciencialização e um reconhecimento dos grupos musicais que integravam como espaços nos quais desenvolviam as suas capacidades como executantes e onde podiam aprofundar os seus conhecimentos relativamente à prática do jazz. Note-se ainda que

¹¹² Declarações de Laurent Filipe no programa Atensão Jazz, disponível em <http://www.rtp.pt/play/p712/e149245/atensao-jazz> (acesso em 30/08/2015).

¹¹³ Tomás Pimentel. Entrevista realizada em 18/07/2013. Lisboa.

¹¹⁴ António Pinho Vargas. Entrevista realizada em 22/09/2014. Lisboa.

¹¹⁵ Fernando Júdice. Entrevista realizada em 04/12/2015. Lisboa.

se, por um lado, os grupos musicais não eram um espaço onde ocorresse uma aprendizagem formalizada, já se manifestava, por outro lado, um interesse em formas mais sistematizadas de ensino do jazz. Esse interesse fica demonstrado pela valorização de materiais tais como métodos de estudo, fonogramas ou *fake books*¹¹⁶, e pelo respeito que revelavam por músicos que tivessem um maior domínio destes conhecimentos, caso do contrabaixista Zé Eduardo.

Na parte final do segundo capítulo desta dissertação foi sublinhada a valorização de uma aprendizagem mais sistematizada da prática do jazz por parte dos músicos na década de 1970, orientada, em muitos casos, por uma ideia de profissionalismo. Nesta primeira secção do terceiro capítulo, referem-se as dinâmicas de aprendizagem existentes nos próprios grupos musicais. De seguida, focar-se-á outro aspeto, que é central para este trabalho. Trata-se do surgimento de um espaço especificamente concebido para o ensino do jazz: a Escola de Jazz do Hot Clube de Portugal.

3.2 O desejo de uma escola de jazz anterior à EJJCP

Mesmo assumindo que a Escola de Jazz do Hot Clube de Portugal tenha sido a primeira a dedicar-se de forma autónoma ao ensino do jazz, com uma estrutura organizativa e uma atividade continuada ao longo do tempo, tal não significa que não tenha havido, anteriormente, quem tenha defendido a pertinência de um projeto vocacionado para este tipo de ensino. Em 1959, o pianista Hélder Martins já defendia que “devia existir em Portugal, à semelhança de outros países, uma Academia de Jazz, onde se formariam músicos de jazz”¹¹⁷. A própria direção do Hot Clube de Portugal no período 1956/57, presidida por Fernando Ribeiro Pelayo, alertou para a sua tentativa de organizar “lições” no clube para “dar incremento à aprendizagem de instrumentos de sopro”¹¹⁸. Já em 1971, foi Luís Villas-Boas quem defendeu que “o conservatório deveria abrir um curso do jazz, onde se ensinasse harmonia, improvisação, etc”¹¹⁹. Bernardo

¹¹⁶ Os *fake books* consistiam em volumes que compilavam repertório convencional entre os músicos de jazz (Berliner, 1994: 64/65).

¹¹⁷ “Entrevista com Hélder Martins” in *Jazz* [Boletim do Clube Universitário de Jazz]. Nº5. Janeiro de 1959.

¹¹⁸ *Hot Clube de Portugal – relatório da gerência de 1956-57*. Documento consultado no espólio de Luís Villas-Boas (HCP-LVB-UI19).

¹¹⁹ “Entrevista com Luís Villas-Boas” in *Disco, Música & Moda*. Nº 14. 15 de Agosto de 1971. P. 15.

Moreira, ex-presidente do HCP, recorda este desejo de Villas-Boas: “[Luís Villas-Boas] sempre teve a ideia, a partir dos anos 60, que seria muito bom haver uma escola que ensinasse os jovens a tocar jazz. Estávamos na estaca zero, não havia, em Portugal, um único livro, um único manual, absolutamente nada”¹²⁰. Além destas declarações, refira-se também a iniciativa divulgada pelo Clube de Jazz do Orfeon de Coimbra, que consistia na realização de aulas de jazz com o pianista Rui Ressurreição (Cravinho, 2014).

Apesar de todas estas preocupações evidenciadas sobre o ensino do jazz, seria apenas no final da década de 1970 que o HCP teria a sua própria escola. Alguns dirigentes do clube nessa década começaram a dar valor à ideia da escola: “fez parte [da nossa direção] o projeto de avançar com uma estrutura escolar, uma estrutura de ensino, onde as pessoas pudessem vir aprender música”¹²¹. Apesar do apoio expresso por José Soares, seria em 1977, num período em que Luís Villas-Boas era presidente do Hot Clube de Portugal, que teria lugar a primeira tentativa de fazer uma escola no clube. Esta tentativa, como se aprofundará de seguida, acabou por ser interrompida ao fim de três meses de atividade. Seria em 1980, já com Rui Martins na presidência do clube, que a Escola de Jazz do Hot Clube de Portugal estabeleceria uma atividade contínua. Tanto em 1977 como em 1980 existe uma figura comum: o contrabaixista Zé Eduardo na organização pedagógica da escola. Além da pulsão pedagógica que já lhe foi atribuída anteriormente pelos seus pares, Zé Eduardo contava ainda com outra vantagem: o facto de ter uma experiência de estudo mais sistematizada, baseada em materiais pedagógicos que encomendava dos E.U.A. e cujo acesso era difícil na época: “Todos os conhecimentos teóricos [sobre jazz] que tenho não adquiri no conservatório: pesquisei eu próprio em livros que mandei vir de onde tinha de mandar, dos E.U.A., onde existe esse sistema, bem organizado, de ensino de jazz”¹²².

A influência destes materiais pedagógicos na EJC é um ponto importante que continuará presente quando, no quarto capítulo, se falar sobre os programas iniciais da escola. Noutros países (em particular nos E.U.A.) a existência de cursos de jazz estruturados e institucionalizados já era uma realidade bem implementada, assim como

¹²⁰ Bernardo Moreira. Entrevista realizada em 07/10/2014. Lisboa.

¹²¹ José Soares. Entrevista realizada em 29/06/2015. Lisboa.

¹²² Declarações de Zé Eduardo. Documentação audiovisual consultada nos arquivos do Hot Clube de Portugal (fundo documental de Luís Villas-Boas, VD03-29-2-2).

a produção de material de estudo especificamente dedicado ao jazz (Lopes, 2004: 236/238; 264). A existência de um ensino do jazz estruturado e institucionalizado nos E.U.A. foi preponderante para a criação de escolas como a EJHCP. Tal como será aprofundado nos capítulos seguintes, a EJHCP estruturou o seu ensino com base em manuais de estudo do jazz dos quais grande parte eram produzidos em universidades norte-americanas. Por outro lado, alguns professores que viriam a desempenhar papéis importantes no funcionamento da escola fizeram a sua formação nessas instituições. Por último, a institucionalização do ensino do jazz reconfigurou ativamente este universo musical, transformando o processo de aprendizagem e o percurso profissional dos músicos que se dedicam à prática do jazz (Lopes, 2004; Wilf, 2014).

Zé Eduardo integrou a direção do HCP presidida por Rui Martins, que tomou posse em 1979. A sua experiência musical colmatava a falta de conhecimentos que pudesse existir por parte de alguns dirigentes do clube: “surgiu a nova direção no HCP em 1979, com Rui Martins [...] e eles pensaram «precisamos de um músico e é o Zé Eduardo»”¹²³. Zé Eduardo começou assim a levar avante uma ideia “que desde há muito desejava pôr em prática”¹²⁴, dando corpo à sua intenção de fazer uma escola exclusivamente dedicada ao ensino do jazz.

3.3 A Escola de Jazz do Hot Clube em 1977 e as aulas no clube Luisiana

Aproveitamos esta oportunidade para levar também ao vosso conhecimento o início no princípio do próximo mês de Cursos de Jazz (Jazz Workshop) com improvisação, harmonia, e técnica instrumental adaptados ao Jazz. Esta iniciativa terá lugar na sede do Clube duas vezes por semana (5 horas em cada dia – 10 horas/semana)¹²⁵.

Esta citação é parte do documento emitido pela direção do Hot Clube de Portugal, assinado pelo secretário Duarte Mendonça, que anunciava o início das aulas no Hot Clube de Portugal em Janeiro de 1977. Num documento anterior, com a data de 20 de Dezembro de 1976, já se declarava a intenção de dinamizar cursos de jazz na sede do clube, com o objetivo de “fomentar o gosto pelo jazz em todos aqueles, que já

¹²³ Zé Eduardo. Entrevista realizada em 25/07/2013. Faro.

¹²⁴ *Música & Som*. Nº 26. 21/04/1977. P. 26.

¹²⁵ Circular do Hot Clube de Portugal, com a data 24/01/1977. Consultado nos Arquivos do Hot Clube de Portugal (documento por catalogar). Ver anexo 6.

músicos, não têm sido expostos a esta forma de expressão musical”, e ainda “tentar descobrir novos instrumentistas de sopro, que pratiquem este tipo de música”¹²⁶. Apesar de, nesse documento, se atribuir maior relevância aos instrumentos de sopro, o leque instrumental abrangido por estes cursos foi mais variado. No arranque das atividades, a lista de docentes tinha como instrumentos atribuídos bateria, piano, trompete, trombone, guitarra, saxofone, flauta, contrabaixo e baixo elétrico. Estavam ainda previstas as lições de Harmonia e Improvisação, Big Band, Educação Musical Avançada, Educação Musical Principiante, Pequeno Grupo (Combo) e História do Jazz¹²⁷.

De acordo com uma carta de Luís Villas-Boas publicada em Dezembro de 1979 no *Diário Popular*, este projeto terá contado com o envolvimento da Cascais Jazz, produtora que teve a seu cargo o “trabalho de organização e secretariado” da escola¹²⁸. Recorde-se que a Cascais Jazz era a produtora de concertos de Luís Villas-Boas e Duarte Mendonça, respetivamente presidente e secretário do conselho diretivo do HCP em 1976/77. Numa circular desta direção, assinada por ambos, já se previa a possibilidade da Cascais Jazz colaborar nas atividades do clube¹²⁹.

Contudo, este projeto acabaria por durar apenas alguns meses, terminando em Maio de 1977¹³⁰. Zé Eduardo atribui a interrupção deste projeto a um diferendo que ele próprio teve com Luís Villas-Boas:

Os primeiros professores da escola do HCP [...] foram os músicos da orquestra do Casino Estoril, via Villas-Boas. O Luís Villas-Boas contactou os músicos do casino e eles começaram a dar aulas. Não era aquilo que eu estava à espera, porque eu tinha lido na *Downbeat* outra coisa... Eu disse-lhe que não queria ali aqueles músicos. E o que fez o Luís Villas-Boas? Pegou nos professores e nos alunos e levou-os para o clube Luisiana. Do mesmo modo que ele permite que se forme a escola em 1977, também acabou com ela.¹³¹

¹²⁶ Circular do Hot Clube de Portugal, com a data 20/12/1976. Consultado nos Arquivos do Hot Clube de Portugal (documento por catalogar). Ver anexo 7.

¹²⁷ “Professores da escola de Jazz”, 02/02/1977. Documento consultado nos Arquivos do Hot Clube de Portugal (documento por catalogar). Ver anexo 8.

¹²⁸ “Luís Villas-Boas responde a Zé Eduardo” in *Diário Popular*, 10/12/1979.

¹²⁹ “A organização Cascais Jazz contribuirá com as suas infraestruturas de carácter administrativo, colaborando em todo o expediente de secretaria, correspondência, elaboração e envio de circulares, “press release”, anúncios de imprensa, etc.”. Ver anexo 4.

¹³⁰ “Zé Eduardo responde a Luís Villas-Boas” in *Diário Popular*, 17/11/1979.

¹³¹ Zé Eduardo. Entrevista realizada em 25/07/2013. Faro.

Ainda está por esclarecer como terá sido interrompida a atividade da escola. De acordo com os livros de posse do Hot Clube de Portugal, em Maio de 1977, a direção do clube já não estaria a cargo de Luís Villas-Boas. Segundo os registos, em Março de 1977 terá tomado posse uma nova direção, presidida por José Soares. Contudo, nem José Soares nem Zé Eduardo se referiram a qualquer atividade da escola realizada durante as direções do primeiro.

Os diferendos entre Luís Villas-Boas e Zé Eduardo ficariam registados em 1979 quando os dois entraram numa polémica publicada pela imprensa¹³². Além deste episódio da escola, foram trocadas algumas acusações a propósito dos contratos para o FIJC. No entanto, foram também apresentadas outras razões para a descontinuidade das atividades da escola. Numa entrevista dada por Zé Eduardo em 1981, o músico explicou que “essa escola durou três meses, e acabou por parar porque não havia dinheiro”¹³³. José Soares e João Paulo Bessa que, recorde-se, foram dirigentes do clube após a interrupção deste projeto, em 1977, justificaram o final das atividades da escola por incumprimento de um acordo com o clube: “o espaço da escola era o do hot [...]. Havia um aluguer do espaço para cobrir as despesas do clube. A partir de certa altura a escola deixou de cumprir o seu contrato com o hot e neste momento está parada”, alertando ainda para a falta de “apoio oficial” que se verificou¹³⁴.

No entanto, já depois de terminar o seu mandato como presidente do conselho diretivo do Hot Clube de Portugal, Luís Villas-Boas impulsionaria um novo curso de jazz, desta vez no seu próprio clube, o Luisiana, em Cascais. Mais uma vez, a Cascais Jazz é apontada como estrutura organizadora deste projeto¹³⁵. Numa nota de imprensa que dava conta do início deste curso, Luís Villas-Boas afirmou tratar-se de uma iniciativa que vinha “preencher uma grave lacuna no ensino da música em Portugal”¹³⁶. O professor responsável pelas aulas foi o contrabaixista norte-americano Mike Ross, músico que se estabeleceu em Portugal em 1976. Mike Ross já tinha integrado o corpo docente do

¹³² “Zé Eduardo responde a Luís Villas-Boas” in *Diário Popular*, 17/11/1979.

“Luís Villas-Boas responde a Zé Eduardo” in *Diário Popular*, 10/12/1979.

¹³³ “Escola de Jazz do Hot Club: experiência solidamente inovadora substitui-se ao nacional autodidatismo” in *Portugal Hoje*, 29/03/1981.

¹³⁴ “Hot Club: uma existência difícil” in *Música & Som*. Nº 12, 28/07/1977. P. 31.

¹³⁵ “Cursos de Jazz no Luisiana” in *A Luta*, 14/04/1978.

¹³⁶ Ibid.

curso anteriormente desenvolvido no HCP. Em 1979, por convite de Villas-Boas, teve também algumas intervenções no programa televisivo *Aqui Jazz* com uma rubrica na qual explicava alguns fundamentos desta prática musical.

Mike Ross relembra que foi por intermédio de Luís Villas-Boas que deixou de dar aulas no HCP para dar aulas no Luisiana. Alguns dos alunos que ingressaram no Luisiana vinham da escola do HCP, algo também indicado por Zé Eduardo¹³⁷. Sendo o único professor responsável pelas aulas no Luisiana, Mike Ross explica que o ensino não era tão “estruturado” em termos de disciplinas, e que o seu funcionamento “era mais baseado nos combos [pequenos conjuntos musicais] e nos temas: como era o tema, as formas dos temas, os vários géneros de temas [...], harmonias, etc”¹³⁸. As aulas no Luisiana durariam apenas alguns meses. Mike Ross viria a ter um posto na orquestra da RDP em 1979¹³⁹ e o clube viria a fechar as portas em definitivo durante o ano de 1978 (Veloso et al., 2010).

3.4 O novo arranque da Escola de Jazz do Hot Clube de Portugal em 1980

Após o final da escola iniciada no clube em 1977, a ideia de dinamizar uma escola no âmbito das atividades do HCP não esmoreceu e viria a ser retomada em 1979, com a eleição de Rui Martins como presidente do clube. Ainda antes disso, após o final do mandato da direção presidida por Luís Villas-Boas em 1976-77, a direção em exercício entre 1977/78, novamente liderada por José Soares, já reconhecia a importância que poderia ter este projeto: “a atual direção irá atuar, junto das entidades oficiais, no sentido de lembrar a importância deste acontecimento [a escola], que é dos mais importantes da maneira de estar em Portugal perante o jazz”¹⁴⁰. Sobre este projeto João Paulo Bessa, membro da direção de 1977/78, acrescentou: “a nossa posição é clara, queremos apoiar os músicos portugueses de jazz”¹⁴¹.

¹³⁷ Zé Eduardo. Entrevista realizada em 25/07/2013. Faro.

¹³⁸ Mike Ross. Entrevista realizada em 18/02/2015. Lisboa.

¹³⁹ Ibid.

¹⁴⁰ “Hot Club: uma existência difícil” in *Música & Som*, nº 12, 28/07/1977. P. 31.

¹⁴¹ Ibid.

Rui Martins lembra que “o Zé Eduardo apareceu com o projeto da escola [...], quis fazer aquela escola e teve um parceiro que o ajudou que fui eu”¹⁴². O presidente do HCP durante a década de 1980 destacou a preocupação que Zé Eduardo demonstrava em transmitir uma mentalidade de rigor na prática do jazz que se pretendia que estivesse presente na escola: “ele convencia os músicos de que o jazz tinha que ser estudado, tinha que ser encarado de uma forma sério. Com isso ele começou a esboçar o perfil do que deveriam ser os professores, de como o jazz podia ser ensinado”¹⁴³. Enquanto presidente do HCP, o discurso de Rui Martins incidia sobretudo no objetivo de apoiar a atividade dos músicos. Tal como o próprio afirma, a sua posição, enquanto dirigente, era dar “prioridade aos músicos, fazer dos sócios [do clube] um apoio aos músicos, e não os músicos irem até ao clube para distrair os sócios”, sublinhando a “preocupação em criar uma geração de músicos de jazz e sustentá-la”¹⁴⁴. Note-se, mais uma vez, que o próprio Zé Eduardo era um dos elementos que integrava a direção presidida por Rui Martins. Ou seja, do objetivo geral assumido por Rui Martins, que consistia em tornar o HCP numa plataforma de apoio à atividade dos músicos, fazia parte o projeto de dinamizar uma escola de jazz através da ação de Zé Eduardo.

Esta nova tentativa de desenvolver uma escola de jazz no Hot Clube de Portugal arrancou com um período de três meses em que aulas ficaram a cargo de Zé Eduardo e de três professores ingleses que lecionaram na escola durante curtos períodos de tempo. Esses professores foram Michael Garrick, Tony Faulkner e Don Rendell¹⁴⁵. Rui Martins recorda que, na altura do seu arranque, o funcionamento da escola era assegurado apenas por ele próprio na parte administrativa, Zé Eduardo como professor e os três professores ingleses que vieram por períodos de uma a duas semanas (um mês no caso de Tony Faulkner): “eu contactei com uma sociedade que existia em Inglaterra, que era uma grande organização, a Jazz Center Society, que tinha um presidente [...] a quem escrevi e disse que «precisamos de músicos ingleses que possam vir até cá, que tenham aptidão para ensinar», e ele deu-nos três nomes”¹⁴⁶. Estes músicos traziam consigo uma experiência que contribuía para que a direção pudesse alcançar um dos

¹⁴² Rui Martins. Entrevista realizada em 04/12/2014. Lisboa.

¹⁴³ “Hot Clube: os anos do jazz” in *Expresso, a Revista*. 24/02/1990. P. 49.

¹⁴⁴ Rui Martins. Entrevista realizada em 04/12/2014. Lisboa.

¹⁴⁵ “Escola de jazz no hot clube: 1º período encerra sem chumbos” in *SE7E*, 20/05/1980.

¹⁴⁶ Rui Martins. Entrevista realizada em 04/12/2014. Lisboa.

seus objetivos - conseguir um subsídio da Secretaria de Estado da Cultura para o funcionamento da escola. Tal como salienta Zé Eduardo: “surgiu a nova direção da escola, em 1979, com Rui Martins [...]. Foi aí que pensámos em procurar um subsídio para o HCP”¹⁴⁷. Rui Martins recorda que, durante período em que os três professores ingleses estiveram a lecionar no HCP, houve um subsídio experimental de três meses atribuído pela Secretaria de Estado da Cultura. Após esse período experimental e com a respetiva apresentação de resultados, a escola passou a ser contemplada com um subsídio anual:

Nós contactámos a Secretaria de Estado da Cultura. Passados três meses fizemos um concerto no Instituto Alemão que os deixou estupefactos. O Romeu Pinto da Silva, que era responsável pela música ao nível da secretaria de estado disse: «apresentem um projeto anual que nós subsidiamos». Porque o projeto inicial da escola foram três meses, um período experimental, [...] e o Zé Eduardo pensou «eu sozinho faço isto, mas preciso aqui de uma coisa que dê um colorido». Aí surgiu a ideia de trazer ao clube os três professores ingleses¹⁴⁸

Com este subsídio, o jazz, e em particular o seu ensino, receberam a legitimação de uma instância do poder político e a escola de jazz do Hot Clube de Portugal passou a ser financiada por uma entidade pública. Rui Martins destaca também a importância deste fator para o próprio clube que dirigia - “foi isso que institucionalizou o HCP como organismo reconhecido” – e que foi a partir daí que o clube conseguiu ter os seus próprios funcionários administrativos – “a escola de jazz previa nos seus custos um empregado administrativo”¹⁴⁹. Apesar de subsistirem algumas dúvidas acerca do ano em que iniciaram as atividades da escola, tudo indica que o primeiro trimestre se tenha iniciado em Fevereiro de 1980, o que coincide com os meses em que estiveram presentes Michael Garrick, Tony Faulkner e Don Rendell¹⁵⁰.

Com o desenvolvimento das atividades da escola, foram começando a surgir outros professores, como foram os casos de José Martins e Tomás Pimentel. José

¹⁴⁷ Zé Eduardo. Entrevista realizada em 25/07/2013. Faro

¹⁴⁸ Rui Martins. Entrevista realizada em 04/12/2014. Lisboa.

¹⁴⁹ Ibid.

¹⁵⁰ “Escola de jazz no hot clube: 1º período encerra sem chumbos” in *SE7E*, 20/05/1980. Ver também “Escola de Jazz do Hot Club: experiência solidamente inovadora substitui-se ao nacional autodidatismo” in *Portugal Hoje*, 29/03/1981.

Martins considera que “quando ele [Zé Eduardo] decidiu iniciar a escola de jazz, eu fui aquele colaborador imediato e óbvio que trabalhava com ele diariamente e, portanto, nós dividíamos tarefas”¹⁵¹. Aqueles que quisessem ser alunos da escola tinham que passar antes pelos testes de admissão¹⁵². Após estes testes, os alunos eram distribuídos por diferentes grupos, de acordo com os seus conhecimentos musicais gerais e, em particular, sobre o jazz. Cada um desses grupos tinha os seus próprios conteúdos programáticos previamente definidos por Zé Eduardo¹⁵³. Em 1982, Zé Eduardo partiu para Barcelona, assumindo a direção pedagógica da escola do Taller de Musics. Na direção da escola do HCP sucedeu-lhe o trompetista Tomás Pimentel, tendo esta tarefa sido, posteriormente, desempenhada pelo contrabaixista David Gausden e depois pelo guitarrista Sérgio Pelágio (Curvelo, 2010a). A David Gausden - músico norte-americano que assumiu a direção da escola durante a década de 1980, após a saída de Zé Eduardo - é atribuído, pelos dirigentes de então, o reconhecimento pelo seu papel na estruturação do ensino na escola: “o David Gausden, a seguir ao Zé Eduardo, é a pessoa mais importante que a escola de jazz teve [...]. Ele foi a continuação lógica do Zé Eduardo. [...] O que ele fez foi ir buscar um sistema de ensino que já existia na América, adaptá-lo à realidade portuguesa e implementá-lo. Ele deu estrutura pedagógica à nossa escola”¹⁵⁴. A escola manteve uma atividade regular com o passar dos anos apesar de, posteriormente, ter deixado de receber financiamento público.

Refira-se ainda, neste ponto, outro acontecimento que diz respeito à institucionalização do ensino do jazz que aconteceu poucos anos após o início das atividades da escola de jazz do Hot Clube de Portugal. Em 1985, no Norte do país, foi criada a Escola de Jazz do Porto. No seu corpo docente constavam, entre outros, Mário Barreiros, Pedro Barreiros, José Menezes, Pedro Abrunhosa ou Carlos Azevedo (Velooso et al., 2010). A estrutura do curso planeado para esta escola era composta por três anos, contando com as disciplinas de instrumento, combo, harmonia, educação musical e

¹⁵¹ José Martins. Entrevista realizada em 23/03/2015. Monte da Caparica.

¹⁵² “Escola de Jazz do Hot Club: experiência solidamente inovadora substitui-se ao nacional autodidatismo” in *Portugal Hoje*, 29/03/1981.

¹⁵³ Estes elementos podem ser vistos na documentação pessoal de Zé Eduardo, disponível nos arquivos do Hot Clube de Portugal. Nos capítulos seguintes será desenvolvida com maior detalhe a estrutura programática da escola.

¹⁵⁴ Rui Martins. Entrevista realizada em 04/12/2014. Lisboa.

treino auditivo¹⁵⁵. De acordo com Pedro Abrunhosa, a escola seria feita “à imagem de escolas de jazz espanholas com as quais contactámos, concretamente uma de Barcelona, o Taller de Musics”¹⁵⁶. O mesmo professor colocava ainda a Escola de Jazz do Porto como contraponto às instituições de ensino da música então existentes: “Em Portugal há muitos conservatórios, mas estão cheios de musgo [...]. Neles, o ensino da música funciona como há cem anos atrás: há medo de ideias novas, a criatividade é policiada, as aulas são repetitivas e chatas”¹⁵⁷. Destaque-se também a missão de divulgação do jazz que se vinculava a este projeto, expressa em nota de imprensa sobre o arranque da escola: “Escola de Jazz do Porto, onde se tenciona não apenas lecionar mas também divulgar um género de música incompreensivelmente menosprezado em Portugal”¹⁵⁸.

3.5 Um novo contexto para a aprendizagem do jazz

Este capítulo começou por abordar os processos de aprendizagem desenvolvidos entre músicos, quer a nível individual quer a nível coletivo. Ao ser relatado o surgimento da Escola de Jazz do Hot Clube de Portugal e de outras escolas neste domínio, deu-se conta de uma nova realidade: um contexto de ensino diferente, uma escola, com distinção entre professores e alunos e com conteúdos de ensino definidos. Estabelecia-se assim um espaço exclusivamente dedicado ao ensino do jazz. Trata-se de algo que se relaciona com o processo descrito por Eitan Wilf, numa dimensão temporal mais alargada, sobre a criação de um contexto escolar para o jazz nos E.U.A. como um novo contexto para o ensino e performance desta prática (2014). Wilf aborda diversos fatores implicados neste processo, encarando o ensino institucionalizado do jazz como uma nova oportunidade de emprego para os músicos, um novo espaço de interação entre músicos (neste caso, tanto alunos como professores), um fator de legitimação cultural ou um novo contributo para a formação de um público para este universo - pontos a ser aprofundados nos próximos capítulos. Ao ser criada uma escola dedicada ao ensino do jazz no Hot Clube de Portugal, estava a ser criado um novo contexto para a exposição e

¹⁵⁵ “Escola de Jazz do Porto: um sopro diferente nos ventos da música” in *O Diário*, 26/10/1985.

¹⁵⁶ Ibid.

¹⁵⁷ Ver Anexo 9.

¹⁵⁸ “Iniciativa única: abre no Porto escola de jazz” in *A Capital*. 30/10/1985.

interiorização de conceitos sobre esta música, o que torna pertinente que se olhe para os conteúdos e organização da escola.

Sublinhe-se ainda a influência dos modelos estrangeiros na formação das escolas de jazz em Portugal. Paul Lopes descreve a implementação dos cursos de jazz no sistema educativo dos E.U.A. O autor foca não só as instituições de ensino que passaram a funcionar com estes cursos, como também a formalização de instituições relacionadas com este fim (por exemplo, a National Association of Jazz Educators). Lopes expõe também algumas consequências da integração do jazz nas instituições de ensino, nomeadamente o aparecimento de novos públicos e o processo de recrutamento de músicos (2004: 238). Além disso, Paul Lopes salienta a produção de livros de estudo sobre jazz com teoria, questões de improvisação, composição, transcrições e exercícios, dando exemplos tais como os métodos de George Russell, John Mehegan, Bill Russo e Jerry Cocker (ibid.: 264). Como já foi referido, e continuará a ver-se no desenrolar deste trabalho, estes métodos de estudo tiveram influência na aprendizagem de Zé Eduardo e na elaboração dos seus programas para a escola do HCP. Recorde-se que foi o próprio a afirmar que encomendou estes métodos dos E.U.A., referindo-se à organização do ensino do jazz que aí existia. Também Pedro Abrunhosa sublinhou a influência de escolas como o Taller de Musics de Barcelona na organização da Escola de Jazz de Porto. Note-se que o período em que surge a Escola de Jazz de Porto coincide com o período em que Zé Eduardo esteve à frente da escola do Taller de Musics, sendo que ele próprio afirma que os programas que implementou nas escolas em que trabalhou foram adaptados de “programas norte-americanos”¹⁵⁹.

Referindo-se ao caso da Berklee School of Music, Eitan Wilf destaca o papel desta instituição na produção e disseminação de conteúdos curriculares, materiais pedagógicos e de estudantes diplomados que acabam por ter influência noutras escolas: "It has had a definitive impact on the jazz education curriculum through the production and dissemination of pedagogical method books and thousands of graduates who have gone on to teach in and establish other schools" (Wilf, 2014: 15). O que se denota dos exemplos abordados neste capítulo é a existência de um ensino de jazz institucionalizado, devidamente organizado e com produção de materiais pedagógicos

¹⁵⁹ Zé Eduardo. Entrevista realizada em 25/07/2013. Faro.

em países tais como os E.U.A. (e não só), que servem de modelo e motivação para outras escolas, como reflete o caso da EJC. Esta influência, no caso da EJC, verificou-se pela importação de materiais pedagógicos, pelos quais os músicos estudavam e que serviram de base ao ensino da escola, pela presença dos músicos ingleses da Jazz Center Society a quem era reconhecida a experiência de ensino e pelo conhecimento que o próprio Zé Eduardo tinha da existência de um ensino de jazz sistematizado nos E.U.A.. No próximo capítulo será dada atenção à organização do ensino na escola do HCP durante o período em que Zé Eduardo se encarregou da coordenação pedagógica (1977; 1980/82).

Capítulo 4: A organização de uma escola vocacionada para o ensino do jazz

Neste capítulo será abordada a organização do ensino na Escola de Jazz do Hot Clube de Portugal durante o período inicial, que coincide com a coordenação de Zé Eduardo. Será considerado o período de três meses em que a escola funcionou durante a direção de Luís Villas-Boas, em 1977, e os primeiros anos da escola iniciada na direção de Rui Martins, em 1980, com o apoio da Secretaria de Estado da cultura, e cuja atividade se manteve até ao presente. O intuito destas linhas é analisar o modo como se organizavam os conteúdos de ensino na escola. Ao estudar o processo de escolarização de uma prática expressiva, é pertinente compreender como se organizam os conteúdos de ensino: trabalhos tais como os de Henry Kingsbury (1988) e Bruno Nettl (1995) demonstram que o modo como se organiza e se concebe o ensino de uma prática musical é revelador do universo de valores dessa mesma prática e também do próprio sistema cultural em que se insere.

4.1 Os programas de ensino concebidos por Zé Eduardo¹⁶⁰

Os primeiros programas curriculares implementados na escola do HCP foram concebidos por Zé Eduardo, algo reconhecido pelo próprio e por outros intervenientes de quem tive oportunidade de recolher o testemunho. Bernardo Moreira, lembrando o início da escola, refere que Zé Eduardo “em finais de 70, princípios de 80, já [tinha] um esqueleto de escola com pés e cabeça, com um critério homogéneo, com uma programação estruturada”¹⁶¹. Como já foi referido nesta dissertação, os métodos de estudo de jazz que Zé Eduardo encomendava dos E.U.A. serviram de base para a organização do ensino na EJHCP. A leitura da programação das aulas para a escola permite encontrar várias referências a estes métodos, destacando-se autores tais como Jamey Aebersold, Jerry Cocker ou William Russo¹⁶². Nas conversas que tive com Zé

¹⁶⁰ Grande parte do material consultado para esta secção são os apontamentos feitos por Zé Eduardo sobre os planos de ensino da escola, resumos de matéria e sumários das aulas. Esta informação consta da documentação pessoal de Zé Eduardo, integrada nos arquivos do Hot Clube de Portugal.

¹⁶¹ Bernardo Moreira. Entrevista realizada em 07/10/2014. Lisboa.

¹⁶² Sobre a influência destes métodos do ensino do jazz nos E.U.A. veja-se Wilf (2014: 117/118, 202/204).

Eduardo foi o próprio quem mostrou as sebatas que escrevia, nas quais constavam sínteses dos conhecimentos adquiridos pelo estudo destes métodos. Diga-se que nessas conversas é evidente, da parte de Zé Eduardo, a preocupação que tinha em criar bases para um estudo estruturado da prática do jazz, com matérias organizadas e com objetivos definidos.

A análise dos documentos relativos ao planeamento de ensino da EJHCP demonstram, desde logo, um ponto básico na estruturação da escola: a divisão do curso em diferentes níveis de ensino. Logo na experiência feita em 1977, os alunos eram distribuídos pelas categorias A (“advanced”) e B (“beginners”)¹⁶³, consoante os resultados dos testes de admissão, que se mantiveram em fases posteriores da escola. As condições para que os alunos ficassem no grupo A eram as seguintes: “[alunos que] lêem música (+ ou -); [que tenham] conhecimentos de solfejo; [que tenham] conhecimentos mínimos do instrumento que tocam; [que] possam tocar numa orquestra e ler arranjos simples escritos”¹⁶⁴. O grupo B adequava-se aos alunos que: “não lêem música; não têm conhecimentos de solfejo; toquem e tenham já experiências mínima de instrumento (grupos de rock, ligeira, etc); não tenham experiência de instrumento (não saibam tocar)”¹⁶⁵. À partida, um dos fatores determinantes na distribuição dos alunos pelos dois grupos residia na sua capacidade para ler partituras. Este era um aspeto bastante presente no programa da disciplina de Educação Musical do grupo B, no qual se inseria a aprendizagem de notação musical, figuras rítmicas, dinâmicas, leituras rítmicas, melódicas e treino auditivo. Já relativamente ao grupo A, na disciplina de Educação Musical, as únicas indicações que surgem são o trabalho de leitura avançada e treino auditivo avançado. No grupo A existia ainda a disciplina de Harmonia e Improvisação, na qual era suposto trabalhar acordes, cifras, funções e progressões harmónicas, escalas e respetiva derivação de acordes¹⁶⁶. Enquanto os conteúdos do nível B se baseiam sobretudo em conhecimentos basilares sobre notação musical, o nível A já demonstra uma maior incidência sobre conceitos harmónicos e

¹⁶³ “Advanced” e “beginners” são as expressões utilizadas nos apontamentos de Zé Eduardo.

¹⁶⁴ “Escola de jazz” (02/02/1977). Ver anexo 10.

¹⁶⁵ Ibid.

¹⁶⁶ Documentação de Zé Eduardo. Arquivo do Hot Clube de Portugal, pasta “Escola de Jazz, 1ª fase, 1977”.

melódicos com os quais os músicos pudessem estar aptos a trabalhar no processo de “improvisação”.

A divisão do curso em diferentes níveis, consoante os conhecimentos dos alunos, manteve-se na escola iniciada pela direção de Rui Martins. Nos três meses experimentais com subsídio da Secretaria de Estado da Cultura, entre Março e Maio de 1980 – que contou com a presença dos professores Tony Faulkner, Michael Garrick e Dan Rendell – manteve-se a divisão entre os grupos A e B¹⁶⁷. Posteriormente, a escola passou a dividir-se por três níveis, os níveis A, B e C (sendo C o nível inicial e A o nível mais avançado), sendo que no último trimestre de 1982 (altura em que se deu a partida de Zé Eduardo para Barcelona), os níveis passaram a ser designados por 2, 1 e 0 (respetivamente).

Na planificação de Zé Eduardo, o nível C consiste numa introdução a algumas convenções sobre o jazz. Aí surgem pontos tais como “o que é o jazz?”, “como ouvir jazz?”, “as origens” e “os estilos e a sua evolução cronológica”. A expressão “fundamentos” é bastante empregue neste plano: “fundamentos melódicos do jazz”, “fundamentos rítmicos do jazz”, “fundamentos harmónicos do jazz” e “fundamentos harmónicos e melódicos do blues”. Inclui-se ainda a leitura e interpretação de cifras, arpejos, relações acorde / escala, treino de ouvido e leitura à primeira vista¹⁶⁸. O nível B começa por propor uma revisão destes “fundamentos” e uma “ampliação de conceitos”. Aqui começa a enfatizar-se o trabalho com progressões harmónicas, extensões dos acordes, escalas e arpejos. Dentro do tópico “fundamentos rítmicos” surge referência à “pulsação «swing»” e à “acentuação das partes fracas dos tempos e dos tempos fracos”. A planificação do nível A destaca a “ampliação de conceitos”, o estudo de “conceitos avançados” de harmonia, ritmo e melodia, e ainda a introdução a técnicas de composição. Sublinhe-se ainda a introdução, neste nível A, do tópico “Estudo do *be-bop* e as suas influências no jazz moderno”, dividido pelas seguintes temáticas: “enquadramento histórico – evolução harmónica, evolução melódica, evolução rítmica”, “harmonia bop – cromatização, substituição, extensão”, “melodia bop –

¹⁶⁷ “No hot clube: Escola de Jazz e concertos com Tony Faulkner” in *Diário de Lisboa*. 27/03/1980.

¹⁶⁸ Documentação de Zé Eduardo. Arquivos do Hot Clube de Portugal, pasta “Escola HCP 1981-82”.

cromatização/extensões, notas de passagem, intervalos, substituição”, e “ritmo bop – subdivisão do tempo, articulação, «ghost notes», «double-time», «behind the beat»”¹⁶⁹.

Uma das questões mais enfatizadas na prática do jazz e que é tida como fulcral na conceção desta música é a improvisação. A centralidade do conceito de improvisação e o modo como é entendida no âmbito do jazz é algo amplamente debatido no trabalho de Paul Berliner (1994). Um dos pontos abordados por Berliner é a aprendizagem dos processos de improvisação respeitantes a esta cultura musical. De acordo com o autor, esta aprendizagem passa, em grande parte, pelo conhecimento de alguns materiais convencionais utilizados neste processo: “acquiring a complex vocabulary of conventional phrases and phrase components, which improvisers draw upon in formulating the melody of a jazz solo” (Berliner, 1994: 95). Se, neste caso, Berliner realça a construção de um “vocabulário” que sustente o discurso melódico, o mesmo autor não deixa de posicionar este vocabulário num âmbito musical mais alargado:

As they develop a storehouse of vocabular patterns, students strive to understand the relationship of the patterns to the larger musical settings from which they come. This, in turn, reveals the construction and application of phrases. “When you listen to a record”, James Moody says, “you listen to all of the surrounding harmonies and rhythms that go with whatever the melody is, and you hear it [...]” (ibid.: 104)

Ao analisar a estrutura dos programas da EJCPC vê-se que após um nível inicial em que se dava grande importância à aquisição de conhecimentos sobre notação musical e a alguns conceitos básicos da teoria musical ocidental, começam a aprofundar-se conhecimentos sobre algumas noções teóricas abstraídas da prática do jazz. Os alunos começavam assim a lidar com um manancial de conceitos através dos quais poderiam desenvolver a sua prática de improvisação. Diga-se ainda que, com base nos sumários das aulas escritos por Zé Eduardo, era a partir do próprio repertório de *standards* que se trabalhavam estes conceitos. Em algumas das atividades propostas aos alunos, as composições serviam de base para o estudo das escalas, de progressões harmónicas ou para a prática de padrões melódicos. No fundo, trata-se do exemplo de uma observação feita por Bruno Nettl relativamente ao ensino da música, que é a partição de um sistema musical em várias unidades básicas: “In a way or another, the

¹⁶⁹ Ibid.

method of teaching breaks a system down into these basic units” (Nettl, 2005: 388). O repertório habitualmente executado pelos músicos era fragmentado para que os alunos se pudessem confrontar com os vários elementos tidos como importantes na compreensão da prática do jazz.

A abordagem ao repertório no ensino do *jazz* – e neste caso particular da EJCPC – será explorada neste capítulo. Outros dos pontos em foco será a importância da dimensão aural neste domínio. Para já será aprofundado outro aspeto importante no ensino (e não só) do *jazz*: a valorização de uma ideia de tradição.

4.2 A história do jazz e a valorização da tradição no ensino

Uma das disciplinas previstas no programa curricular da escola iniciada em 1977 durante a direção de Luís Villas-Boas e Duarte Mendonça era a disciplina de História do Jazz. Esta disciplina, de acordo com a documentação do clube, estaria a cargo do próprio Luís Villas-Boas¹⁷⁰. Já em 1980, quando o projeto da escola foi novamente lançado, já sob a direção de Rui Martins, o saxofonista Dan Rendell deixou o aviso sobre a falta de conhecimentos que os alunos demonstravam relativamente à história do jazz¹⁷¹. Este facto terá sido reconhecido pelos dirigentes do HCP, que desenvolveram “esforços no sentido de conseguirem contratar um professor para a disciplina de «História do Jazz»”¹⁷². O ensino desta disciplina viria mesmo a ser contemplado na escola, como é possível constatar pelas planificações de Zé Eduardo¹⁷³.

A valorização de um conhecimento histórico sobre o jazz surge, com frequência, nos discursos dos agentes ligados a este universo. Luís Villas-Boas lamentava no seu programa televisivo, *Aqui Jazz*, que “as pessoas em vez de se interessarem em começar pelas origens, em fazer uma análise histórica, entram pela porta do fim e só gostam,

¹⁷⁰ “Professores da escola de jazz”, documento consultado nos arquivos do Hot Clube de Portugal. Ver anexo 8. Apesar de Luís Villas-Boas aparecer como professor da disciplina, existem dúvidas se foi ele quem realizou as aulas, tendo em conta que Zé Eduardo declarou que Villas-Boas nunca chegou a comparecer (“José Eduardo responde a Luís Villas-Boas” in *Diário Popular*, 17/11/1979).

¹⁷¹ “Escola de jazz no hot clube: 1º período encerra sem chumbos” in *SE7E*, 20/05/1980.

¹⁷² Ibid.

¹⁷³ Durante a década de 1980, um dos professores de História do Jazz terá sido o próprio Rui Martins, presidente do clube (Rui Martins. Entrevista realizada em 04/12/2014. Lisboa).

sectariamente, de uma certa área”¹⁷⁴. O saxofonista Rui Cardoso, falando dos músicos que tocavam jazz na década de 1970, afirmava que aqueles que se interessavam por ouvir Charlie Parker e os seus contemporâneos eram mais “conscientes” porque “decidiram recuar às raízes para saber como era”¹⁷⁵. A importância da perspectiva histórica também se encontra nos discursos daqueles que foram professores da EJHCP. O trompetista Tomás Pimentel, que dirigiu a escola após a saída de Zé Eduardo para Barcelona, exprime algum desacordo face a posturas que encontrou, nos anos que se seguiram ao 25 de Abril, de pessoas que queriam tocar “free jazz” sem ter um suporte histórico: “aquilo não tinha base de sustentação nenhuma porque não vinha de lado nenhum. Eu acredito que o free jazz está para quem consegue dominar, para quem consegue ouvir para além do que é tradicional”¹⁷⁶. Também Sérgio Pelágio defende a importância de “perceber melhor a tradição e o que estava antes”. O guitarrista, que foi aluno da EJHCP em 1984 e seu diretor três anos mais tarde, explica que quando estava a estudar músicos “contemporâneos”¹⁷⁷ percebeu que precisava de “ir mais lá atrás”, a fim de compreender “como é que eles chegaram ali”¹⁷⁸.

Este interesse pela visão histórica parece ter um primeiro propósito claro, para os músicos, de adquirir familiaridade com aquilo que encaram como base estilística do jazz. Interessava saber quem tocava, o que tocavam, as influências dos músicos que ouviam e, sobretudo, como tocavam. Rão Kyao, numa entrevista publicada em 1977, destacava o empenho que tinha tido no estudo de alguns dos saxofonistas mais respeitados no âmbito do jazz:

Quando comecei a tocar meti-me diretamente naquilo que eu considerava ser a música de Jazz. [...] A minha ideia, era a de um certo tipo de fraseado e de expressão com as quais me identificava; ouvia apenas músicos ligados ao que considerava ser jazz (Dexter Gordon, Sonny Rollins, John Coltrane, Charlie Parker, acima de tudo saxofonistas). A

¹⁷⁴ Arquivos do Hot Clube de Portugal. Fundo documental de Luís Villas-Boas. VD-03-30-1-2.

¹⁷⁵ *HOT* [Boletim do Hot Clube de Portugal]. Abril de 1975.

¹⁷⁶ Tomás Pimentel. Entrevista realizada em Lisboa. 18/07/2013.

¹⁷⁷ Sérgio Pelágio. Entrevista realizada em 17/07/2013. Lisboa. Neste ponto da entrevista Sérgio Pelágio chama “contemporâneos” aos músicos que gravavam para a editora ECM na década de 1980, durante o seu período de estudante.

¹⁷⁸ *Ibid.*

minha formação fez-se estando eu voltado para esse lado, ou seja: o dos «be-bopers» e inclusivamente também dos músicos antes do *be-bop*¹⁷⁹

Nas palavras de Rão Kyao¹⁸⁰ percebe-se a valorização do estudo do trabalho de alguns dos músicos que marcaram a história do jazz como forma de definir o seu próprio estilo musical. O saxofonista estava interessado na aprendizagem de um estilo próprio de tocar que lhe serviria de base para expandir as suas influências: “a minha formação de fraseado [está], de certo modo, sempre ligada ao *be-bop* e a coisas que vieram depois dele no Jazz. Mas isso acontece apenas no aspeto da forma, pois no que respeita ao conteúdo, sinto-me não apenas um músico de Jazz”¹⁸¹. O próprio Sérgio Pelágio, nas declarações citadas anteriormente fala do seu interesse em “ir lá mais atrás” para compreender a música que ouvia. Sérgio Pelágio destacou a importância que os discos da ECM tiveram no seu percurso musical, tendo sido através deles que se começou a interessar pelo jazz. O seu interesse em estudar o passado acabava por ser motivado pela vontade de perceber melhor a música que ouvia nesses discos, compreender as influências dos músicos da ECM¹⁸².

Esta necessidade expressa por Sérgio Pelágio, de conhecer o passado para compreender o “contemporâneo” é comum ao percurso de muitos músicos. Alguns dos músicos que entrevistei também realçam a importância dos discos da ECM nos seus primeiros contatos com o jazz. A ECM é uma editora fundada em 1969 por Manfred Eicher. Aquando do seu surgimento, a proposta estética da editora consistia numa ampliação das técnicas de improvisação, em que se combinavam as influências do jazz com a música clássica europeia e outras culturas musicais:

They sought nothing less than a broadening of improvisational techniques to include the full vocabulary of composed music. Instead of the conventional mainstream jazz – syncopation, blues notes, ii – V substitutions – one found a panoply of other devices: drones, ostinatos, vamps, impressionist harmonies, Schubertian melodies, shimmering arpeggios, undulating rhythms, rhapsodic interludes, pristine polyphonic exercises, and jarring expressionist explosions (Gioia, 2011: 338)

¹⁷⁹ “Rão Kyao conta-nos a sua história” in *Música & Som*. Nº4. 24/03/1977. P. 45.

¹⁸⁰ Rão Kyao é um dos nomes que se encontra na lista de professores da EJCPC em 1977.

¹⁸¹ “Rão Kyao conta-nos a sua história” in *Música & Som*. Nº4. 24/03/1977. P. 45.

¹⁸² Sérgio Pelágio. Entrevista realizada em 17/07/2013. Lisboa.

Como se poderá constatar, a postura da ECM não tinha pretensão de apresentar um catálogo propriamente “tradicionalista” em relação ao jazz. Contudo, alguns dos músicos que tocavam jazz em Portugal no período de transição entre as décadas de 1970/80 tiveram nos discos da ECM algumas das suas primeiras influências nesta prática musical. António Pinho Vargas realça o interesse que lhe foi despertado pela audição destes discos: “claramente que, para mim, a ECM foi muito importante. Eu pensei que preferia fazer uma música que se aproximasse da ideia vaga de um jazz europeu ou de um jazz moderno”¹⁸³. Para a António Pinho Vargas, o que se impunha, todavia, era a necessidade de ter alguns conhecimentos de base para tocar: “[não se improvisa] sem a compreensão do que é um ciclo de acordes e de uma maneira de improvisar por cima dele”. Contudo, para Pinho Vargas, a aquisição desses conhecimentos não significa o mesmo que a apreensão de uma tradição na sua totalidade:

Há coisas que são básicas, uma pessoa tem que saber música [...]. Considerar que para compor hoje, por exemplo, é preciso conhecer toda a história da música ocidental, é um equívoco. É preciso conhecer as bases da linguagem musical. [...] No caso do jazz, é preciso também conhecer as bases da linguagem musical [...]. [Isso] implica decifrar cifras e implica saber improvisar por cima de sequências de acordes, ou de sequências de modos [...], mas não é preciso ir ao ponto zero.

Para músicos como António Pinho Vargas e Rão Kyao, a perspetiva histórica sobre o jazz surgia, essencialmente, como forma de conhecer características de base em termos estilísticos e de desenvolver as suas próprias capacidades e conhecimentos como improvisadores. Porém, o debate sobre a tradição no jazz não se esgotava nesse ponto. Para alguns agentes neste universo, o alinhamento com a tradição surgia como fator de reconhecimento identitário. António Pinho Vargas recorda os seus debates com Luís Villas-Boas, um deles em torno do disco *Fado Bailado* de Rão Kyao: “eu lembro-me de ter discutido com o Villas-Boas sobre isso, porque o Villas-Boas disse «eh pá, se o Rão tivesse posto uma bateria...». Eu disse-lhe, «ó Villas, se ele tivesse posto uma bateria tinha destruído aquele disco»”¹⁸⁴. Pinho Vargas insere esta discussão numa preocupação evidenciada por muitos críticos e divulgadores de jazz: “a questão identitária, é jazz ou não é jazz? [uma questão que] não nos dizia respeito, éramos

¹⁸³ António Pinho Vargas. Entrevista realizada em 22/09/2014. Lisboa.

¹⁸⁴ Ibid.

músicos a tocar, queríamos lá saber se era jazz ou não era jazz”¹⁸⁵. O que esta declaração de António Pinho Vargas denota (assim como as citações que foram transcritas da entrevista que Rão Kyao deu à revista *Música & Som* em 1977), é que para alguns dos músicos era importante uma abordagem histórica ao jazz por questões de desenvolvimento estilístico, mas não necessariamente por questões de reconhecimento identitário.

O que pretendo transmitir é que a valorização do conhecimento sobre a tradição no ensino do jazz pode não se limitar à sua importância no desenvolvimento estilístico. A tradição pode servir também como fator de aprovação entre o que é ou não é jazz. Pensando na teorização que Howard Becker desenvolve acerca dos *art worlds*, a tradição surge como uma espécie de pano de fundo perante o qual o trabalho dos músicos adquire sentido¹⁸⁶. Seguindo o raciocínio de Scott DeVeaux, “in the work of most influential jazz critics, history is invoked as a means of framing and justifying aesthetic judgements – of establishing the boundaries within which evaluation may take place” (DeVeaux, 1991: 542). Ou seja a “história do jazz” (aqui tomada como designação de uma disciplina inserida numa escola) também desempenha o papel de construção de uma perceção acerca desta música. Da mesma forma que Bruno Nettl destaca os nomes dos compositores da tradição erudita ocidental gravados nas paredes do departamento de música de uma universidade (Nettl, 1989: 3) e que Kingsbury encontra a estátua de Beethoven no foyer principal de um conservatório, a disciplina de história do jazz também contribui para criar uma identidade na escola. Além disso, a existência de uma narrativa histórica sobre o jazz contribui para a sua legitimação enquanto universo autónomo e como prática sustentada pela sua longevidade – “an autonomous art of some substance, the culmination of a long process of maturation” (DeVeaux, 1991: 526).

Contudo, a que se refere este “passado” que os músicos evocam? Qual é esta base estilística que demonstram preocupação em trabalhar? As declarações de Zé Eduardo resolvem esta interrogação: “a matriz principal é o *be-bop*, daqui pode fazer-se

¹⁸⁵ Ibid.

¹⁸⁶ “The difference between the work of integrated professionals, mavericks, folk artists, and naive artists does not lie in its surface appearance or sound, but in the relation between that work and work done by others more or less involved in some art world. [...] Art Worlds, then [...] help artists connect work to a tradition in which it makes sense” (Becker, 1982: 270).

tudo, até tocar free, só que é a maneira de falar, é o sotaque. [...] Quando alguém aprende a tocar *be-bop*, tem um sotaque. Tudo aquilo que tocares tem aquela pronúncia”¹⁸⁷. Veja-se que, nas declarações já citadas, Rão Kyao enaltece precisamente a sua “formação de fraseado [...] ligada ao *be-bop*”¹⁸⁸. Já Rui Cardoso reconhece o mérito dos seus colegas que se interessavam por Charlie Parker e seus “contemporâneos”, associando o termo “raízes” a esses músicos¹⁸⁹. Em termos estilísticos, Scott DeVeaux sintetiza as características do *be-bop* nos seguintes termos:

Bebop differed in many ways from the music of the swing bands. It was, first of all, quintessentially a music of small combos [...]. In place of their full instrumentation, with sections of trumpets, trombones and saxophones, bebop combos offered an handful of soloists accompanied by a rhythmic section (piano, bass and drums). Bebop musicians continued to base their improvisations on the chord progressions of popular songs and the blues, but went well beyond the diatonic common practice of the swing era, in their use of complex chromatic harmonic substitutions. A more intricate rhythmic sensibility was evident, arising not from the steady quarter-note dance beat but from contrasts and accents unfolding within mercurial streams of eighths and sixteenths [...]. A new breed of virtuoso, led by trumpet Dizzy Gillespie and alto saxophonist Charlie Parker, instrumentalists of breath-taking facility, poured their energy into relatively esoteric musical explorations (DeVeaux, 1988: 129/130)¹⁹⁰

No programa da EJHCP e na atividade pedagógica dos seus professores surgiam exemplos destes pontos referidos por DeVeaux. Note-se que a escola incluía no seu programa a disciplina de “Combo” (por vezes também com a designação de pequeno conjunto), onde também se operacionalizava a distinção entre secção rítmica e solistas¹⁹¹. O estudo da “cromatização, extensão e substituição” na “harmonia bop” estava presente, assim como a “subdivisão do tempo” e a “articulação” do “ritmo

¹⁸⁷ Zé Eduardo. Entrevista realizada em 25/07/2013. Faro.

¹⁸⁸ *Música & Som*. Nº4. 24/03/1977. P. 45.

¹⁸⁹ *HOT* [Boletim do Hot Clube de Portugal]. Abril de 1975.

¹⁹⁰ Para uma perspetiva mais completa sobre *Be-bop*, que considere a sua inserção no contexto político e social dos E.U.A., vejam-se os trabalhos de Scott DeVeaux (1997) e Paul Lopes (2004: 157/216).

¹⁹¹ “Combo Playing Program”. Documentação de Zé Eduardo consultada nos Arquivos do Hot Clube de Portugal na pasta “Escola de Jazz, 1ª fase, 1977, nº 1 de 3”.

bop”¹⁹². Além disso, tal como já foi referido (e voltará a ser abordado), o estudo do fraseado dos músicos associados ao *be-bop* era algo amplamente valorizado.

As técnicas e conceitos do *be-bop* surgiam assim como um ponto central na conceção do ensino do jazz e, em particular, do programa da EJC. A influência do *be-bop* na definição das convenções sobre jazz é um dos pontos que Berliner destaca no início do início do seu trabalho:

Most of the performers developed their skills between the late thirties and early sixties and subsequently devoted their careers to bebop or related hard-bop styles. I had a special interest in these styles because they represent great periods of empowerment in jazz history, periods in which a concentration of virtuosos forged and refined many practices that have remained conventions of the language of jazz. (1994: 7)

Como salienta, mais uma vez, Scott DeVeaux: “it is part of the experience of all aspiring jazz musicians, each of whom learns bebop as the embodiment of the techniques, the aesthetic sensibilities, and ultimately the professional attitudes of the discipline” (DeVeaux, 1997: 2). Não será de estranhar que, no programa concebido por Zé Eduardo para a EJC, surja como primeiro ponto no nível A (o mais avançado, recorde-se), o “estudo do *be-bop* e as suas influências no jazz moderno” ou que se empregue a expressão “estudo intensivo do *be-bop*”.

4.3 O repertório na escola

No seu trabalho *Thinking in Jazz: the infinite art of improvisation*, Paul Berliner dedica parte das suas linhas à construção do repertório entre os músicos de jazz. Uma das partes importantes deste repertório são os já referidos “jazz standards”, que incluem composições popularizadas pelo teatro musical nos E.U.A. (Berliner, 1994: 63). Dos músicos, espera-se que conheçam as melodias e a respetiva estrutura harmónica que servirá de base para a construção de solos. Muitas destas estruturas acabavam por servir de base às próprias composições dos músicos de jazz¹⁹³. Berliner cita as

¹⁹² Documentação pessoal de Zé Eduardo disponível nos Arquivos do Hot Clube de Portugal. Pasta “Escola HCP 1981-82”.

¹⁹³ Evan Eisenberg sublinha a contribuição da indústria fonográfica para que os músicos no universo do jazz comessem a ter as suas próprias composições, tanto pela oportunidade propiciada pelo trabalho

declarações do saxofonista Lee Konitz para sublinhar a importância que se atribui, no universo do jazz, ao conhecimento destes repertórios e dos elementos que estruturam essas composições (1994: 64). Nos sumários das aulas de Zé Eduardo constam vários exemplos de temas¹⁹⁴ musicais trabalhados nas aulas. Para mencionar alguns exemplos, surgem referências a temas tais como “Autumn Leaves”, “St. Thomas”, “Body and Soul”, “Solar” ou “Satin Doll”. A maior parte destes temas vinha dos teatros musicais dos E.U.A. (como já foi referido) ou eram composições de músicos de *jazz* feitas, predominantemente, nas décadas de 1950/60. Ou seja, trata-se, sobretudo, de repertório convencional do movimento *be-bop* e de composições feitas no âmbito de estilos subsequentes.

Apesar de haver, portanto, um repertório de referência no ensino da escola, o objetivo não passaria por impor aos alunos que soubessem um determinado número de temas ou que houvesse um conjunto pré-determinado de composições que deveriam saber tocar em detrimento de outras. Apesar de, na planificação de Zé Eduardo, aparecerem vários temas propostos para as aulas, a finalidade não passaria tanto pela sua memorização por parte dos alunos ou pela necessidade de conhecer especialmente aquelas composições para se conseguir tocar jazz. O intuito passaria mais por dar a conhecer aos alunos algum repertório convencional no universo musical em questão e, sobretudo, por trabalhar alguns elementos estruturais que seriam comuns a outras peças desse repertório.

Mike Ross, ao falar da sua experiência como professor, em particular no HCP (1977) e no Luisiana (1978), expressa que o mais importante para que houvesse uma familiarização com o repertório do jazz era compreender as formas e perceber como se constituíam os temas. O conhecimento de formas tais como o “blues” ou o “rhythm changes”¹⁹⁵ é apontado como um dos pontos básicos. Mike Ross sublinha a importância de que os alunos percebessem as formas dos temas e que conseguissem identificar as

de estúdio como por estratégia comercial das empresas (Eisenberg, 2005: 118). Muitos destes temas baseavam-se em estruturas de base, como os “blues” ou os “rhythm changes” (Berliner, 1994: 65).

¹⁹⁴ “Temas” é o termo utilizado para designar as composições no universo do jazz.

¹⁹⁵ “Rhythm changes” refere-se a uma estrutura AABA de trinta e dois compassos, abstraída do tema “I got rhythm”, que serve de base para várias composições que integram o repertório do jazz. O “blues” é uma estrutura de doze compassos, com uma progressão harmónica baseada na sequência I-IV-I-V-I (Berliner 1994: 76/77).

suas partes pelas sequências harmónicas, de modo a produzirem os seus próprios solos. Reconhecer estes aspetos auditivamente é, para o contrabaixista, fundamental para tocar jazz: “a ideia de fazer um solo sobre as formas e as harmonias que um tema tem, mas completamente afastado da melodia original, [implica] conhecer o tema só pelos acordes”¹⁹⁶. No contexto do ensino do jazz, o que parece mais valorizado é transmitir aos alunos conceitos e técnicas que possam contribuir para que dominem o repertório. Tratando-se, em muitos casos, de composições que partilham elementos estruturais, o conhecimento desses elementos permite que os músicos se adaptem, com relativa facilidade, às diferentes peças do repertório. Robert Faulkner e Howard Becker resumem este ponto na seguinte forma: “The songs of the jazz repertoire, to summarize, are, for the most part, formulaic, elaborate variations on a small number of templates. Someone who knows the basic forms can play thousands of songs in this great reservoir without much work” (Faulkner; Becker, 2009: 24). Com isto não se pretende dizer que todas as composições trabalhadas na escola tivessem a mesma forma ou a mesma estrutura harmónica. Antes se diz que eram trabalhados elementos sintetizados de um certo tipo de repertório e uma certa forma de tocar esse repertório. Ao transmitir estes conhecimentos sobre as estruturas formais do repertório, a escola preparava os seus alunos para os passos seguintes: ao estarem familiarizados com estas características, os alunos ganhavam aptidão para tocar jazz com outros músicos que, à partida, também tinham esse repertório como referência; com isso, gerava-se a possibilidade que os músicos locais pudessem acompanhar os músicos estrangeiros que viessem a Portugal.

Por outro lado, a escola era também um local onde os alunos, em muitos casos, tomavam contato com este repertório pela primeira vez. O guitarrista Mário Delgado, aluno na EJHCP na primeira metade da década de 1980, lembra que, numa época em que o acesso a fonogramas de jazz era mais difícil, a escola foi o sítio em que começou a conhecer esse repertório: “conheci muitos dos temas do *realbook* por tocá-los. Primeiro que eu ouvisse os discos demorou muito tempo, primeiro que eu ouvisse o *Kind of Blue* demorou muito tempo”¹⁹⁷. A este respeito, Mike Ross também lembra a

¹⁹⁶ Mike Ross. Entrevista realizada em 18/02/2015. Lisboa.

¹⁹⁷ Mário Delgado. Entrevista realizada em 05/11/2000. Lisboa.

Nas entrevistas que fiz aos músicos intervenientes nesta fase da escola, poucos referiram a utilização do *realbook* (ou *fake books*, já referidos anteriormente) nas aulas. Contudo, numa fase posterior, é provável que os *fake books* tenham sido influentes no estabelecimento de um repertório na escola.

pouca familiaridade que os alunos tinham com o repertório: “podiam conhecer de ouvido mas, que eu me lembre, muito poucos conheciam para tocar”, aludindo também ao facto de haver poucos discos disponíveis na altura, algo que impunha algumas limitações no funcionamento das aulas¹⁹⁸, “na altura não havia *You Tube*, se eu mandava alguém ouvir alguma coisa eu tinha que saber se isso era possível, se era possível encontrar”¹⁹⁹.

Além da presença deste repertório na escola, também era atribuído lugar à criatividade dos alunos. Na planificação de Zé Eduardo, incluía-se nas atividades previstas “composições e arranjos originais dos alunos”²⁰⁰. Este ponto é confirmado por Tomás Pimentel, que, a propósito da sua experiência como aluno da escola, relembra o repertório trabalhado: “era o que calhava... eram aqueles *standards* mais conhecidos, e também havia a cultura de as pessoas criarem temas originais”²⁰¹. Por ser dado este espaço às composições dos próprios alunos pode dizer-se que, no ensino planeado para a escola, não era o repertório que, por si só, definia a aptidão dos alunos para a tocar jazz. Por outras palavras, o objetivo da escola não passava somente pela capacidade que o aluno tinha em tocar um repertório pré-definido. É certo que havia uma preocupação que os alunos tivessem contato com esse repertório e dominassem algumas convenções para o tocar. Contudo, existia uma ênfase na capacidade de expressão estilística para tocar jazz. Lembre-se a importância que Zé Eduardo atribui ao “sotaque *be-bop*”. O contrabaixista afirma que: “há pessoas que saem da universidade que sabem escalas e tudo mas não têm o sotaque, e ao ouvi-los diz-se «filho, tu és muito bom, tocas muito bem, mas não és da cena”²⁰².

¹⁹⁸ Estas limitações no acesso a materiais como os discos foi um dos pontos várias vezes enfatizado nas entrevistas. Estas limitações eram particularmente significativas, sobretudo se tivermos em conta a importância que os discos assumiam no processo de aprendizagem, algo que se continuará a ver neste capítulo.

¹⁹⁹ Mike Ross. Entrevista realizada em 18/02/2015. Lisboa.

²⁰⁰ Documentação pessoal de Zé Eduardo disponível nos Arquivos do Hot Clube de Portugal. Pasta “Escola HCP 1981-82”.

²⁰¹ Tomás Pimentel. Entrevista realizada em 18/07/2013. Lisboa.

²⁰² Zé Eduardo. Entrevista realizada em 25/07/2013. Faro.

4.4 A valorização da auralidade no ensino do jazz

Uma das noções mais enfatizadas na prática do jazz é o *swing*. Paul Berliner transmite uma ideia acerca do *swing* enquanto atributo estético, associado à criação e resolução de “tensões rítmicas”: “manipulating a line’s rhythmic feeling, for example, playing just behind or just ahead of the beat before returning to on-beat performance and resolving the phrase’s rhythmic tension” (1994: 198). Contudo, apesar de ser apresentado como um elemento fundamental na prática do jazz, nem sempre surge uma explicação clara sobre aquilo que os músicos entendem por *swing*. Nas entrevistas que fiz, o conceito de *swing* é referido com regularidade por parte dos músicos sem que, no entanto, se verifique uma explicação clara do conceito. O *swing* aparece nos discursos dos músicos como uma daquelas expressões que Howard Becker diz serem frequentemente utilizadas pelos praticantes e que, mesmo que não se consiga explicar o seu significado exato, os seus pares conseguem perceber do que se trata (Becker, 1982: 199). Para Tomás Pimentel “a figura rítmica do *swing* tem que ser uma coisa muito orgânica. Não se pode dizer que aquilo é tercina... Os músicos clássicos têm tendência para em vez de bá-DÁ bá-DÁ [canta com acentuação no contratempo] fazerem TA-ta TA-ta TA-ta [canta com acentuação no tempo]”²⁰³. O *swing* surge nos discursos, essencialmente, como uma forma de estilização, como uma maneira particular de fazer a acentuação rítmica que os músicos identificam com a prática do jazz. Bernardo Moreira também aborda a questão do *swing*, fazendo uma comparação entre o jazz e o fado, explicando como a questão da acentuação rítmica define ambas as práticas:

O verdadeiro fado tem uma questão que o verdadeiro jazz também tem que ter, que é a sua forma de *swing*. O fado tem o seu *feeling*. E há quem cante o fado sem o *feeling* como há quem cante o jazz sem *swing* – e não toca jazz. Também há quem queira cantar aquela melodia do fado sem *feeling* - e não é fadista. Lembro-me de um fado que dizia «não é fadista quem quer, é fadista quem nasce». Eu diria que não é músico de jazz quem quer, é músico de jazz quem nasce.

Bernardo Moreira sintetiza ainda com a seguinte explicação “estes estilos dependem do *feeling* com que se faz o ritmo”²⁰⁴. Mais uma vez, o *swing* surge como

²⁰³ Tomás Pimentel. Entrevista realizada em 18/07/2013. Lisboa.

²⁰⁴ Bernardo Moreira. Entrevista realizada em 04/11/2014. Lisboa.

uma questão estilística que marca a prática do jazz. No entanto, Moreira introduz aqui outra vertente na discussão, que é a capacidade de tocar jazz (ou de conseguir fazer esse *swing*) como algo inato a uma pessoa. Noutros depoimentos recolhidos, este ponto não é propriamente colocado em termos deterministas. O *swing* é, ao invés disso, apresentado como algo que tem que ser apreendido de forma “orgânica”. Sérgio Pelágio, falando do modo como a questão do *swing* deve ser abordada nas aulas, aponta o risco de se transmitir uma noção de *swing* como “uma coisa muito rígida e muito marcada”, defendendo que os alunos devem antes “reagir, perceber o que é o *swing* de uma forma mais orgânica e natural”²⁰⁵. Tomás Pimentel salienta que “é uma questão de reproduzir aquilo que se ouve”. Na planificação das aulas de Zé Eduardo surge um apontamento com o título “Desenvolvimento do feeling para o *swing*”. Esse “desenvolvimento” é sintetizado em quatro pontos: “1. Ouvir; 2. Imitar; 3. Aprender temas *be-bop*; 4. Tocar com outros”²⁰⁶. O *swing* surge assim como um elemento valorizado na prática do jazz mas cuja aprendizagem não se faz pela abstração teórica ou pela notação musical. É antes tratado como algo que deve ser incorporado pela audição e que os músicos devem ser capazes de reproduzir.

A componente aural aparece aqui com um papel determinante. A aprendizagem através da audição de fonogramas e da sua imitação já estava presente entre os músicos, como já se viu, por exemplo, nos casos dos grupos Araripa e Zanarp, sendo que este método é generalizável; os músicos, por norma, apresentam-no como um ponto fulcral do seu estudo – independentemente de se tratar ou não de um estudo escolarizado. A aprendizagem através da audição, transcrição e imitação de fonogramas é, aliás, um hábito comum e fundamental para os músicos no universo do jazz (Monson, 1996: 126; Berliner, 1994: 58). Este recurso manteve-se com a institucionalização do ensino do jazz. Eitan Wilf realça o tempo empregue pelos alunos destas instituições na transcrição de solos de discos de jazz e na execução dos mesmos (Wilf 2014: 127/137), constituindo-se os próprios discos como suportes básicos e suscetíveis de análises durante as aulas (ibid.: 139/162).

²⁰⁵ Sérgio Pelágio. Entrevista realizada em 17/07/2013. Lisboa.

²⁰⁶ Documentação pessoal de Zé Eduardo disponível nos Arquivos do Hot Clube de Portugal. Pasta “Escola Jazz HCP Orquestra (caderno A5) ano letivo 1980-1981”.

No caso da EJHCP a importância da dimensão aural na aprendizagem está patente nos apontamentos de Zé Eduardo e no discurso dos próprios intervenientes. Ao valorizarem o *swing* enquanto um dos atributos preponderantes no jazz, os músicos tornam evidente que se trata de uma competência que deve ser dominada por quem pretende tocar esta música. A associação da percepção do *swing* a algo que deve ser “orgânico” ou trabalhado através da “imitação”, revela que não se trata de um elemento cuja aprendizagem se faça por via da interiorização de uma definição ou da notação musical. Mesmo no contexto de um ensino escolarizado, uma parte fulcral da aprendizagem continuava a ser feita através da audição e execução de trechos musicais registados em fonogramas, ou pela reprodução do que outros músicos tocavam. Porém, com um elemento a ter em consideração: a presença do professor, a quem era reconhecida autoridade para avaliar a capacidade de expressão estilística dos seus alunos.

Na verdade, os fonogramas desempenharam um papel decisivo no universo do jazz. Paul Lopes enfatiza o colecionismo de fonogramas como um fator impulsionador daquilo a que chama “jazz art world”. Este colecionismo reuniu vários entusiastas que procuravam discos de jazz, uma tendência que se terá acentuado na década de 1930. A procura destes discos levou à criação de redes de colecionadores, estabelecendo-se ligações entre os E.U.A. e a Europa. Destas ligações em torno dos discos de jazz nasceram catálogos, lojas, revistas e clubes (Lopes, 2004: 159/173). Evan Eisenberg destaca que, por outro lado, os discos foram determinantes na construção de percepções sobre o jazz. Eisenberg salienta que o facto de as editoras se terem interessado pelas composições dos seus próprios músicos, a fim de evitar o pagamento de *royalties* a terceiros, acabou por se tornar um incentivo à criatividade. Além disso, os músicos encontravam em estúdio um ambiente no qual tinham oportunidade para fazer experiências, encontrando-se assim um novo contexto de performance e não uma simples emulação do que estes músicos faziam em concertos. Os discos, ao disseminarem músicos, repertórios e características musicais estavam a contribuir para a construção de ideários sobre o jazz (Eisenberg, 2005: 118/120). No mesmo trabalho, Eisenberg destaca também a importância dos discos na criação da ideia de “obra” no jazz e na sua legitimação enquanto “arte”:

They [records] make jazz 'legitimate', in part by giving scholars and critics something to cite instead of swapping nightclub stories. In André Hodeir's *Jazz, Its Evolution and Essence*, 'the words *work* and *record* are used interchangeably', and this is common practice. In jazz the record is the work. Even in bebop, which made a cult of spontaneity, records were respected as permanent works of art; Charlie Parker's alternate takes for Savoy have come to be as treasured for their endless invention as Picasso's studies and series. (ibid.: 123)

Além do propósito de audição, os discos passaram a servir também como instrumento de estudo e como objeto para a produção de crítica. Se no caso da música erudita ocidental o suporte escrito – a partitura - permitiu a reificação de um repertório e contribuiu para o estabelecimento de um cânone, no caso do jazz foram os discos a adquirir esta relevância: "The jazz tradition as we know it could not exist without recording technology. The special nuances of jazz – the details of rhythm, timbre, pitch variations and dynamics, to say nothing of the art of improvisation – simply cannot be accurately represented with conventional notation" (DeVeaux, 1988: 126). Não será por acaso que Scott DeVeaux termina um artigo dedicado ao *be-bop* e à indústria fonográfica sublinhando a importância da gravação para "preservar" e "disseminar" o jazz (Ibid.: 162). No ensino do jazz, os discos tornavam-se instrumentos a partir dos quais os alunos poderiam ouvir e estudar a música daqueles que se estabeleceram como "mestres" (recorre-se aqui à expressão utilizada por Eitan Wilf [2014]) neste universo. Os discos, assim como a sua audição e transcrição, tornavam-se num suporte para desenvolver uma estilização – com elementos de acentuação rítmica, tímbricos, harmónicos e melódicos – identificada e valorizada na prática do jazz.

O músico Fernando Júdice, ao exemplificar o conteúdo das aulas que frequentou no HCP, lembra um episódio em que Mike Ross pedia aos seus alunos que escrevessem um solo "*à la* Charlie Parker"²⁰⁷. Quando contei esta memória de Fernando Júdice a Mike Ross, este respondeu-me com a importância de ouvir para se aprender a tocar jazz. Fazer um solo "*à la* Charlie Parker" remete para a percepção dos recursos estilísticos utilizados por dos saxofonistas mais aclamados no universo do jazz. Como é evidente, os alunos que na altura tinham aulas na escola do HCP já não tiveram hipótese de contactar e

²⁰⁷ Fernando Júdice. Entrevista realizada em 04/02/2015. Lisboa.

aprender diretamente com Charlie Parker. Foram (e são) os discos que possibilitaram esse contacto²⁰⁸ (Eitan Wilf aborda a transcrição e reprodução de solos como uma forma de os estudantes de jazz se “sincronizarem” com o trabalho dos “mestres” [2014: 127/129]). Não se trata aqui de afirmar que a aprendizagem aural com fonogramas é um elemento exclusivo desta prática musical. Antes se pretende enfatizar que a discografia foi decisiva na modelação do ensino do jazz: “In every sense, records are the conservatory of jazz: its school, its treasure-house and thesaurus, its way of husbanding resources” (Eisenberg 2005: 123).

4.5 Os professores no funcionamento da escola

Dentro do programa curricular estruturado por Zé Eduardo que previa um conjunto de disciplinas com propósitos definidos, os professores da EJHCP tinham a sua própria autonomia no modo como conduziam as respetivas aulas. Mike Ross, professor na escola em 1977, explica que “dávamos as nossas disciplinas, mas cada um fazia o que achava que era preciso”²⁰⁹. José Martins, recordando o período em que deu aulas na escola, já no início dos anos 80, explica que as coisas eram organizadas por “comum acordo” com Zé Eduardo, não havendo uma imposição deste sobre aquilo que era feito²¹⁰.

Falando da primeira experiência da escola, realizada em 1977, Zé Eduardo relembra que, ao propor o projeto a Luís Villas-Boas, fez um pedido relativamente aos professores a trazer para a escola: “eu disse-lhe, «quero alguém para ensinar guitarra, outro para contrabaixo, para bateria, piano, saxofone, etc. [...] Quero indivíduos que sejam profissionais»”²¹¹. Era valorizada a presença de professores que tivessem experiência, a um nível mais “profissional” (utilizando a expressão de Zé Eduardo), na prática do jazz. Tomando três exemplos incluídos no documento com a lista de

²⁰⁸ Aos discos foram-se juntando outros materiais pedagógicos que se produziram entretanto e que sintetizavam estas questões estilísticas. Porém, mesmo os métodos de estudo que já têm sido referidos neste trabalho tinham na discografia uma base importante. Os livros de Jamey Aebersold são ilustrativos disso mesmo, constando, nas suas páginas, recomendações sobre o fonogramas que os estudantes devem ouvir para consolidar a sua prática.

²⁰⁹ Mike Ross. Entrevista realizada em 18/02/2015. Lisboa.

²¹⁰ José Martins. Entrevista realizada em 23/03/2015. Monte da Caparica.

²¹¹ Zé Eduardo. Entrevista realizada em 25/07/2013. Faro.

professores de 1977²¹² - para o caso, Zé Eduardo, Rão Kyao e Mike Ross, três músicos que têm vindo a ser referidos ao longo deste trabalho – podemos constatar algo neste sentido. Acerca do próprio Zé Eduardo, já foi referido o seu interesse pela vertente pedagógica, a sua abordagem e afincamento no estudo da prática do jazz, o acesso a materiais didáticos e o seu trabalho nos Araripa e noutras formações. Rão Kyao é apresentado, nas entrevistas e documentos trabalhados, como um músico com uma formação sólida, com capacidades musicais reconhecidas pelos seus pares e com experiência consolidada através do volume de concertos que realizava. Mike Ross, além de se ter tornado um músico regular em grupos de jazz, trazia uma particularidade, a frequência do ensino superior em música nos E.U.A., na North Texas State University, e a experiência nas orquestras de jazz que aí existiam.

Já em 1980, no novo arranque da escola, Zé Eduardo encarregou-se das atividades docentes contando com a presença periódica dos três professores vindos de Inglaterra, já mencionados anteriormente – Michael Garrick, Tony Faulkner e Don Rendell. Destes professores, vindos por intermédio da Jazz Center Society, valorizava-se o facto de serem “professores habilitados” e com experiência de ensino. Após a presença destes professores, que aconteceu no período de três meses de subsídio experimental da Secretaria de Estado da Cultura, Zé Eduardo continuou como professor da escola, passando a contar com a ajuda do seu colega de ensaios, José Martins. Além da experiência que tinha como músico em diversos grupos, José Martins já tinha sido aluno na Escola do Campo Alegre, no Porto, “uma escola de ensino de música erudita, mas completamente aberta”²¹³. Zé Eduardo confessa ainda que a versatilidade de José Martins se tornava importante naquele contexto: “trouxe o José Martins porque ele tocava os instrumentos todos: bateria, flauta... E dava educação musical”²¹⁴. Com o decorrer do tempo, Zé Eduardo foi construindo o corpo docente com os seus próprios alunos, “aqueles a quem reconhecia um mínimo de competência”²¹⁵.

Após a saída de Zé Eduardo para Barcelona, a direção da escola ficou atribuída a Tomás Pimentel, a quem se juntou, depois, o contrabaixista norte-americano David

²¹² Ver anexo 8.

²¹³ José Martins. Entrevista realizada em 23/03/2015. Monte da Caparica.

²¹⁴ Zé Eduardo. Entrevista realizada em 25/07/2013. Faro.

²¹⁵ Ibid.

Gausden. Rui Martins sublinha a importância de David Gausden por ter continuado com uma escola estruturada depois da saída de Zé Eduardo: “o David Gausden é a continuação lógica do Zé Eduardo”. Rui Martins acrescenta que “o David Gausden, cada vez que ia aos E.U.A. trazia duas malas cheias de discos e livros”. Nos primeiros anos de funcionamento, a EJHCP contou assim com dois professores que, em momentos diferentes, tiveram capacidade para assumir a estruturação da escola, e a planificação dos conteúdos de ensino: foram os casos de Zé Eduardo e David Gausden.

Depreende-se, dos elementos expostos, que a procura de professores para a EJHCP se encontrava limitada às poucas pessoas com conhecimentos e com um mínimo de experiência que lhes permitisse desempenhar esta tarefa. A escolha restringia-se às poucas opções disponíveis. Valorizava-se quem tivesse tido uma formação musical mais estruturada, sendo que os professores que trabalhavam na escola contavam com percursos de aprendizagem realizados em instituições de ensino de música.

Porém, dentro das limitações existentes, a formação académica não parecia ser, por si só, o fator idealizado para constituir um corpo docente. Era importante fazer uma escola com professores que tivessem experiência ao nível performativo. Zé Eduardo sintetiza isso numa frase curta: “para mim, que sou *old school*, aprende-se jazz tocando”²¹⁶. O contrabaixista enfatiza a componente prática, ao nível performativo, dos planos de estudo que elaborava, em oposição a uma componente com mais trabalho de escrita, que considera estar presente noutros modelos de ensino do jazz: “fazer os alunos escrever compassos e dar-lhes trabalhos”²¹⁷. O cenário que Eitan Wilf descreve sobre os professores de jazz que, nos E.U.A., adquirem formações académicas sólidas mas cuja experiência performativa em contexto de concerto é mais reduzida (2014: 95), não parecia ser o idealizado para o caso da EJHCP: a postura revelada por Zé Eduardo relativamente ao ensino do jazz não se coadunava com professores que, mesmo contando com percursos no âmbito académico e dominando um corpo de conceitos teóricos sobre o jazz, não apresentassem capacidades e experiência ao nível da performance musical. Esta postura é partilhada por outros músicos cujos testemunhos

²¹⁶ Zé Eduardo. Entrevista realizada em 25/07/2013. Faro.

²¹⁷ Ibid.

têm vindo a ser considerados neste trabalho²¹⁸. Por outro lado, esta perspetiva demonstra que, para músicos como Zé Eduardo e outros que também estiveram ligados ao ensino na EJHCP, a frequência de uma escola não era suficiente para se ser competente a tocar jazz: considerando esta postura, a experiência desenvolvida através da performance musical continuava a ser encarada como determinante na aprendizagem dos músicos.

Além destes detalhes sobre a formação do corpo docente, saliente-se que escolas tais como a EJHCP se tornavam também numa oportunidade profissional para os músicos que tocavam jazz. Tratava-se de um novo contexto no qual os músicos podiam desenvolver a sua atividade. Como já foi referido, os professores da EJHCP eram músicos que integravam conjuntos de jazz, havendo, posteriormente, alunos da escola que passaram à condição de professores. O ensino começava, desse modo, a constituir-se enquanto alternativa para a sustentabilidade profissional dos músicos que se dedicavam à prática do jazz.

²¹⁸ Recorde-se, uma vez mais, o argumento de Sérgio Pelágio e Tomás Pimentel, que defendem que a aprendizagem do *swing* deve ser feita de forma “orgânica”, algo que remete para a componente aural e para a prática performativa.

Capítulo 5: A escola como promotora da prática do jazz

Nos capítulos anteriores tem sido abordado o contexto e o processo de criação da EJHCP assim como a organização do seu ensino nos primeiros anos de funcionamento. Tal como foi descrito, a escola surgiu enquadrada no desenvolvimento de um conjunto de atividades que se dinamizavam em torno do jazz, desde a realização de festivais, organização de concertos, programas de rádio e de televisão e criação de grupo musicais. O discurso face à necessidade de aprendizagem com método e rigor adquiria maior consistência entre músicos, que passaram a assumir os seus próprios grupos musicais como espaço de estudo. O debate sobre a profissionalização da atividade musical e, em particular, a sustentabilidade de se ser músico a tocar jazz ia reunindo um número crescente de contributos. As próprias direções da década de 1970 no Hot Clube de Portugal começaram a assumir esta preocupação, realçando a necessidade de que o clube se tornasse num espaço que apoiasse a atividade dos músicos. Esta dimensão tornar-se-ia particularmente evidente com a direção de Rui Martins, que deu forma a um clube com concertos semanais pagos, porta aberta ao público, divulgação da atividade dos músicos e reuniu apoios para a formação da própria escola. Neste capítulo pergunta-se o que poderia trazer – e o que trouxe de facto – a EJHCP ao universo do jazz em Portugal?

5.1 A formação de músicos

A ideia de dar apoio aos músicos e dar suporte às suas atividades já foi aqui exposta como um dos propósitos assumidos por alguns dos dirigentes que estiveram à frente do HCP nas décadas de 1970 e 1980. Rui Martins sintetiza esta vontade com a sua expressão “criar uma geração de músicos e sustentá-la”. Outro dos interesses dessas direções era abrir a porta do clube a um público mais abrangente e poder garantir uma oferta regular de concertos. José Soares recorda, “a ideia fundamental dessas direções [...] era a ideia da divulgação feita até onde fosse possível fazê-la. Essa divulgação passava, entre outras coisas, pela abertura do clube a toda a gente que quisesse entrar”²¹⁹. Ao querer trazer mais pessoas para o clube havia, porém, a necessidade de

²¹⁹ José Soares. Entrevista realizada em 29/06/2015. Lisboa.

dinamizar atividades na respetiva sede, situada na Praça de Alegria. A proposta de fazer mais concertos com entrada paga no clube ganhava alguma consistência mas, nas palavras dos dirigentes, “isso implicava a existência de mais músicos capazes – que eram poucos e não chegavam para a frequência e variedade de cartazes que pretendíamos”²²⁰. A este respeito, o mesmo José Soares relembra a preocupação que Zé Eduardo demonstrava sobre a preparação dos músicos portugueses: “o Zé Eduardo dizia «isto é uma chatice porque às vezes vêm cá músicos bestiais e há poucos músicos capazes de ler uma pauta, e os que há estão ocupados, não têm disponibilidade»”²²¹. A formação de novos músicos com um nível de qualidade que correspondesse às expectativas dos dirigentes do clube tornava-se uma questão importante perante o objetivo de conseguir um leque de atividades mais completo. Por outro lado, a qualidade pretendida pelos agentes ligados ao universo do jazz permitiria que, aquando das visitas de músicos estrangeiros, existissem músicos capazes de os acompanhar. Este parece ser um dos pontos valorizados por músicos e entusiastas do jazz em Portugal: a aptidão para tocar com músicos vindos do exterior do país. Recordando as décadas de 1950/60, Bernardo Moreira destaca a importância do contato com o saxofonista Jean Pierre-Gebler, por ter dado aos músicos do conjunto amador do HCP a preparação necessária para tocar com músicos que visitassem Portugal. Essa preparação implicava, entre outras coisas, saber tocar repertório nas tonalidades “originais” ou conhecer as introduções “mais importantes” dos temas²²². No seguimento do que foi explorado no capítulo 4, a escola proporcionava aos músicos o conhecimento de repertório convencional (e de elementos teóricos dessas composições) no universo do jazz. Isso permitia que os músicos locais partilhassem um repertório comum com outros músicos

²²⁰ “O hot imediatamente antes e após Abril: contributo para a histografia do HCP” in *HotNews*, nº 8, Novembro de 2013.

²²¹ José Soares. Entrevista realizada em 29/06/2015. Lisboa.

²²² “Ele [Jean Pierr-Gebler] chegou e disse-nos que as músicas se tocavam nos tons originais. Ao passar a tocar as músicas nos tons originais, passámos a estar em condições de tocar nas *jam sessions* com estrangeiros. Assim fizemos sessões infinitas nas noites do hot. Outra coisa que o Jean Pierre incutiu foi a necessidade de saber as introduções e os finais dos temas, depois tocávamos ou não conforme quiséssemos, mas para sermos competentes tínhamos que as dominar”. Bernardo Moreira in *Atensão Jazz*, consultado em <http://www.rtp.pt/play/p712/e148847/atensao-jazz> (acesso em 13/08/2014).

que visitassem o país e, numa perspetiva a longo prazo, possibilitava que os músicos portugueses que tocavam jazz desenvolvessem cooperações a nível internacional.

Outro dos pontos referidos pelos agentes ligados à criação da escola do HCP era a importância que o ensino do jazz poderia ter para formar instrumentistas que pudessem empregar os seus conhecimentos noutros domínios musicais. Zé Eduardo, numa entrevista concedida em 1980, defendia que a música “ligeira” tinha imenso a beneficiar com “a inflação de músicos treinados nas técnicas jazzísticas”, acrescentando que os “músicos de jazz podem contribuir noutras formas musicais”²²³. Sobre isso, Rui Martins diz “parece-me que a escola [do HCP] tem uma importância incrível no desenvolvimento da chamada música popular portuguesa”²²⁴. Zé Eduardo salienta que, logo após os primeiros anos da escola, alguns dos alunos (e também certos membros da Orquestra Girassol) começaram a tocar com nomes da música “popular”. Músicos tais como Sérgio Godinho, José Mário Branco, Fausto ou Paulo de Carvalho, entre outros, começaram a trabalhar com músicos que tinham passado pela EJHCP, tanto em concertos como em trabalho de estúdio²²⁵. O saxofonista e flautista Luís Caldeira, um dos integrantes da Orquestra Girassol, foi autor de arranjos em quatro discos de Sérgio Godinho: *Campolide* (1979), *Canto da Boca* (1982), *Coincidências* (1983) e *Salão de Festas* (1984). Caldeira explica que lhe era legada uma certa confiança por parte de Sérgio Godinho para que recrutasse músicos para integrar os seus conjuntos. Segundo a perceção de Luís Caldeira, “o Sérgio Godinho estava à procura, como outros músicos, de uns sons e uma perspetiva um bocado diferentes”, acrescentando que “eu sempre tive a perspetiva de que não se tratava apenas de fazer arranjos, era necessário também escolher quem ia tocar”²²⁶. João Paulo Esteves da Silva e José Martins foram dois dos músicos que Luís Caldeira integrou no trabalho com Sérgio Godinho, sendo que ambos tocavam com Caldeira no grupo Quinto Crescente, formação dedicada à prática do jazz

²²³ Arquivo do Hot Clube de Portugal. Espólio de Luís Villas-Boas: VD03-30-2-2.

²²⁴ Rui Martins. Entrevista realizada em 04/12/2014. Lisboa.

²²⁵ A colaboração de músicos vindos da EJHCP em projetos noutros géneros musicais que não o jazz carece da devida problematização e investigação. Até que ponto haveria um interesse assumido, por parte dos autores que se rodeavam de músicos vindos da escola, em encontrar, especificamente músicos de jazz? Se houvesse, de facto, esse interesse, haveria algum propósito estético delineado? Por outro lado, seria útil compreender os resultados, ao nível dos produtos musicais, obtidos pela colaboração de músicos formados numa escola de jazz nos projetos desses autores.

²²⁶ Luís Caldeira. Entrevista realizada em 09/03/2015. Lisboa.

com repertório da autoria dos seus próprios integrantes. Os próprios círculos de relações entre músicos eram assim relevantes para a formação de conjuntos que se estendiam a diversos domínios musicais. Daqui se pode facilmente compreender que a própria escola contribuía para a formação ou para o estreitamento de círculos. A escola permitia que músicos com referências idênticas se encontrassem no mesmo espaço físico, assim como promovia o contacto entre músicos com influências distintas. Um dos casos concretos é referido por José Martins, recordando que alguns elementos do grupo Trovante foram seus alunos na EJC. A partir daí, o próprio José Martins começou a colaborar com o grupo nas percussões tendo, posteriormente, chamado José Salgueiro, seu aluno na escola, para o substituir no mesmo grupo²²⁷.

A escola assumia-se como um local onde os músicos tinham oportunidade de tocar e aprender em conjunto. Se, eventualmente, para alguns músicos pudesse haver dificuldades para encontrar espaços para tocar em grupo, a escola podia desempenhar esse papel. Por outro lado, Rui Martins, tendo em consideração os diferentes níveis dos alunos que chegavam à EJC, explica que alguns desses alunos não tinham experiência a tocar fora das suas próprias casas, pelo que a escola permitia que esses mesmos alunos adquirissem experiência a tocar com outros músicos. Sobre questões concretas acerca do ensino do jazz, o próprio Zé Eduardo enaltecia, nos primeiros anos de funcionamento da EJC, a necessidade de se tocar em conjunto para conseguir tocar este tipo de música:

Nós temos interesse em que os alunos da escola toquem em conjunto [...]. Isso é uma etapa fundamental para a aprendizagem do jazz. [...] A partir de uma execução em conjunto, adquire-se uma noção exata de como se deve interpretar e uma noção daquilo a que os ingleses e americanos chamam o *phrasing*, o fraseado característico do jazz que só se adquire numa execução em conjunto.²²⁸

A escola fomentou ainda outro fator que viria a ter impacto no universo do jazz, sobretudo na formação dos músicos, que foi o incentivo para que os alunos fossem estudar para fora do país. Ao conhecerem cidades com mais atividade em termos de jazz e ao contactarem com instituições de ensino e professores nesses locais, os alunos

²²⁷ José Martins. Entrevista realizada em 23/03/2015. Lisboa.

²²⁸ Declarações de Zé Eduardo (1980). Espólio de Luís Villas-Boas: VD03-30-2-2.

poderiam expandir os seus horizontes e enriquecer a sua própria experiência enquanto músicos. A este respeito, Rui Martins recorda que

O David Gausden começou a chatear os alunos para irem para Nova Iorque. Ele dizia «vão lavar pratos se for preciso; arranjam professores, vão ver concertos, vocês já não têm que se comparar com o padrão aqui de Portugal». Isso estava a acontecer em Portugal porque lembro-me que, na altura, o Rui Horta, que dirigia a Companhia de Dança de Lisboa, estava a fazer a mesma coisa com os bailarinos.²²⁹

Pedro Madaleno, um dos alunos da EJCPC nesse período, destaca a influência que David Gausden exerceu para que ele fosse estudar para os E.U.A.²³⁰. À semelhança de Pedro Madaleno, também Sérgio Pelágio, depois de estudar com David Gausden no HCP, passou uma temporada a ter aulas em Boston e Nova Iorque (Roxo, 2010a). Ambos viriam a tornar-se professores no HCP após regressarem a Portugal, tendo Sérgio Pelágio sido um dos diretores da escola²³¹. Além disso, ambos integraram grupos de instrumentistas estrangeiros que vinham a Portugal, uma tendência que se foi aprofundando com o progressivo envolvimento de outros músicos (Roxo, 2010a; 2010b). Na conceção da escola denotava-se uma preocupação em dar aos seus alunos uma perspetiva internacional sobre o universo do jazz, cujas fronteiras não se encerrassem nem na cidade de Lisboa, nem em Portugal. Os E.U.A. e a cidade de Nova Iorque em particular eram representados, mais uma vez, como um dos centros mais proeminentes para o jazz. Além disso, através da escola tornava-se possível inserir os músicos numa realidade internacional. Essa inserção fazia-se através dos alunos que iam estudar para os E.U.A., contactando com as instituições locais e com músicos de diferentes proveniências, e com os músicos que, em Portugal, acompanhavam músicos vindos do estrangeiro. Já em 1989, a escola deu um novo passo nas suas relações internacionais, encontrando-se entre os fundadores da International Association of Schools of Jazz (Curvelo, 2010a), associação que congrega escolas de jazz espalhadas por várias partes do mundo e que realiza um encontro anual onde se apresentam alunos e professores dessas instituições.

²²⁹ Rui Martins. Entrevista realizada em 04/12/2014. Lisboa.

²³⁰ Entrevista de Pedro Madaleno concedida à Rádio Vozes de Portugal (28/02/2015).

²³¹ Refira-se que esta tendência de haver alunos da escola a estudar nos E.U.A. e a iniciarem atividade docente no regresso foi aumentando durante a década de 1990.

5.2 A escola de jazz como uma nova alternativa no ensino de música

Numa entrevista concedida por Zé Eduardo ao programa televisivo *Aqui Jazz*, Luís Villas-Boas e Duarte Mendonça, anfitriões do programa, falam dos estudos musicais do seu convidado. Aí, Luís Villas-Boas sublinha o facto de Zé Eduardo “estudar música a sério, como aluno de contrabaixo no conservatório”, perguntando, de seguida, se considerava importantes “os conhecimentos teóricos e práticos que estava a adquirir no conservatório”. Na resposta, Zé Eduardo argumenta que

Do ponto de vista técnico, para qualquer pessoa que quer tocar um instrumento, é evidente que tem que se aprender numa escola, e o único sítio que existe verdadeiramente sério, do ponto de vista técnico, é o conservatório. É evidente que o que se ensina teoricamente no conservatório, tirando ler música e tocar os instrumentos, a um músico de jazz interessa muito relativamente.²³²

Zé Eduardo sublinhava assim que o ensino do conservatório se revelava insuficiente para quem estivesse interessado no jazz. No entanto, se aquele que viria a ser diretor pedagógico da EJHCP começava a enfatizar a especificidade do ensino do jazz, não deixava também de reconhecer uma base comum partilhada com os conteúdos do conservatório. Em 1980, no novo arranque da escola, Zé Eduardo explicava que “nós aqui [no HCP] sempre fizemos pressão para que os candidatos a esta escola de jazz frequentassem as escolas oficiais de música para ganharem aquelas bases mínimas de execução musical”²³³. Na mesma intervenção, o músico esclarece também que, num nível básico, a teoria e técnica instrumental do jazz não se diferenciavam daquilo que era feito nas “escolas oficiais”, mas “a partir de uma determinada altura é evidente que as técnicas do jazz se diferenciam substancialmente das técnicas da música clássica”²³⁴. Se se recordar a divisão feita consoante os níveis de conhecimento dos alunos na EJHCP (Capítulo 4), existia um nível básico, para quem não lia notação musical e não tinha experiência como músico, e um nível mais avançado no qual se aprofundavam conceitos

²³² Arquivo do Hot Clube de Portugal. Fundo documental de Luís Villas-Boas VD03-29-2-2. Não existe registo sobre a data desta entrevista. Considerando o período em que foi emitido o programa *Aqui Jazz*, presume-se que tenha sido nos últimos meses de 1979 ou no início de 1980, num período em que não estaria em atividade a escola do HCP.

²³³ Declarações de Zé Eduardo (1980). Arquivo do Hot Clube de Portugal. Fundo documental de Luís Villas-Boas: VD03-30-2-2.

²³⁴ Ibid.

e técnicas mais específicas da prática do jazz. Essa divisão reflete precisamente aquilo que Zé Eduardo expõe nestas declarações. Num nível inicial, alguns elementos básicos comuns com o ensino nos conservatórios. Num nível mais avançado, os elementos mais específicos da prática do jazz. Ao afirmar-se a existência de técnicas e conceitos específicos do jazz mostrava-se assim a pertinência de formar uma escola dedicada a esta prática. A escola, por seu turno, organizava e compunha um corpo teórico sobre o jazz que o diferenciava enquanto prática musical autónoma caracterizada pela sua própria tradição e técnicas de execução.

Esta comparação entre o ensino nos conservatórios e o ensino do jazz encontra paralelismos noutras comparações entre os dois universos musicais em questão. Em algumas das declarações de músicos que fui recolhendo no decorrer deste trabalho, é feita uma descrição do “músico de jazz”, enquanto “improvisador”, por contraponto à dicotomia que identificavam entre composição e interpretação na música clássica. Bernardo Moreira, numa aparição televisiva na década de 1980, resolve essa dicotomia no caso do jazz, afirmando que “o intérprete é o compositor”, definindo a improvisação como a “arte de compor música original enquanto é ela própria executada”²³⁵. Zé Eduardo argumenta que, “ao contrário da música clássica [que] já está escrita, [no jazz] a música é composta naquele momento. O músico clássico é um intérprete, há uma coisa que ele estuda, o jazz é completamente diferente”²³⁶.

Outra dessas comparações foi exposta no capítulo 2, quando se referiram as investidas de Luís Villas-Boas e Duarte Mendonça (enquanto responsáveis pela Cascais Jazz) para aproximar o jazz de instituições como o Teatro Nacional de São Carlos e a Fundação Calouste Gulbenkian. Ao abordarem estas duas instituições, tradicionalmente associadas à música clássica europeia, Mendonça e Villas-Boas sublinharam que encaravam o jazz como “uma expressão tão válida como qualquer outra”²³⁷. Se, para os dois subscritores, o jazz tinha a mesma validade que outras músicas, isso significa que a validade do jazz seria a mesma da música que pontificava nessas instituições. Assim sendo, colocava-se o jazz em posição de usufruir dos recursos oferecidos por estas instituições. Howard Becker refere que, por vezes, um determinado *art world* se

²³⁵ Arquivo do Hot Clube de Portugal. Fundo documental de Luís Villas-Boas: VD04-1.

²³⁶ Zé Eduardo. Entrevista realizada em 2001. Lisboa.

²³⁷ Arquivos do HCP: Fundo Cascais Jazz / Só Jazz, pasta CJSJ 013.

aproxima de outros mundos dos quais se quer distinguir mas acaba, ao mesmo tempo, por beneficiar dos seus recursos e até mesmo dos indivíduos envolvidos:

art worlds typically have intimate and extensive relations with the worlds from which they try to distinguish themselves. They share sources of supply with those other worlds, recruit personnel from them, adopt ideas that originate in them, and compete with them for audiences and financial support. (Becker, 1982: 36)

O que acontece é que estes discursos tentavam aproximar o jazz do estatuto social e político da música clássica europeia e das suas respetivas instituições. Porém, ao mesmo tempo que se tentava esta aproximação, os indivíduos ligados ao universo do jazz não deixavam de sublinhar a especificidade desta prática musical. Trata-se de algo que já foi exemplificado em capítulos anteriores com a tentativa de criar um público conhecedor das convenções do jazz, a ênfase na tradição do jazz, o conhecimento da sua história, a sua caracterização estilística e agora na necessidade de criar estruturas de ensino próprias para a sua aprendizagem. Relembre-se aqui o exemplo de Luís Villas-Boas, que deixou registada, numa entrevista publicada em 1971, a defesa da inclusão do jazz no ensino do conservatório²³⁸. Tratava-se de fazer uma aproximação às instituições mencionadas considerando a melhor forma de, por um lado, promover o jazz enquanto “expressão musical tão válida como qualquer outra” e, por outro, afirmar a autonomia e especificidade própria dessa música – “people make use of the established institutions and symbols in an almost infinite number of directions to suite their own circumstances and aspirations” (Finnegan, 1989: 238).

A escola de jazz do HCP tornou-se num sítio para o qual se deslocaram estudantes do conservatório interessados na prática do jazz. Zé Eduardo recorda que os músicos que compuseram a Orquestra Girassol – tendo alguns deles sido, posteriormente, alunos da escola do HCP – eram, maioritariamente, alunos do conservatório que estavam interessados no jazz mas que não encontravam aí um espaço em que pudessem desenvolver esse interesse: “eles apareciam no hot todos despassarados, vinham do conservatório maltratados”²³⁹. Sobre a sua experiência no conservatório, o contrabaixista Carlos Barretto recorda que os professores alertavam

²³⁸ *Disco, Música & Moda*. Nº 14, 15 de Agosto de 1971.

²³⁹ Zé Eduardo. Entrevista realizada em 25/07/2013. Lisboa.

que o jazz poderia ser prejudicial para o desenvolvimento da técnica instrumental²⁴⁰. António Marques, aluno de flauta e saxofone tenor na escola explicava, numa reportagem sobre o ensino na escola do HCP feita em 1981, que “o que eu gosto no jazz é a criatividade, e o ensino do conservatório não dá isso. A escola de jazz dá-me bases para eu poder criar a minha própria música. Isto aqui é mesmo uma escola”²⁴¹. Na mesma reportagem, o guitarrista Dudas, também aluno da escola, declarava que “aquilo que eu estudo no conservatório pertence a um universo diferente. O jazz tem outras características, faz parte de outra cultura e, por ser improvisado, obriga-nos a dominar a sua técnica perfeitamente”. Dudas continua, salientado que “o meu objetivo não é ser estritamente músico de jazz, mas sim perceber todas as técnicas de improvisação e uma nova maneira de entender a música. O ensino dos conservatórios é deficiente: não se dirige à improvisação mas, sobretudo, à execução”²⁴². Luís Caldeira, que também foi estudante no conservatório antes de integrar a Orquestra Girassol, lembra que alguns alunos se juntavam para tocar outro tipo de músicas relativamente ao que trabalhavam nas aulas. Alguns desses alunos estavam interessados em tocar jazz, sendo que Luís Caldeira recorda a formação de um grupo que se encontrava para tocar no sótão do conservatório:

O Fernando [Júdice] tocava contrabaixo, e então começámos a juntar-nos com uma série de gente e ocupámos, nessa altura, uma espécie de sótão que havia no conservatório, onde montámos uma bateria de um indivíduo que tocava connosco, o Sérgio Peixoto, e juntaram-se o Manuel Garcia, o César Rufino, enfim... Encontrávamo-nos por ali e começávamos a fazer algumas *jams*. [...] Tocávamos aquelas coisas mais básicas, com *swing*, as harmonias mais básicas, temas como o «Solar», uns blues...²⁴³

Os alunos do conservatório interessados na prática do jazz passaram a ter, no HCP, um espaço em que podiam dar um novo rumo à sua aprendizagem musical. Entre as fichas de inscrições dos alunos do clube²⁴⁴, entre 1980 e 1982, constata-se várias situações de estudantes que chegavam à escola com percurso feito no conservatório.

²⁴⁰ Carlos Barretto. Entrevista realizada em 07/01/2015. Lisboa.

²⁴¹ “Escola de Jazz do Hot Club: experiência solidamente inovadora substitui-se ao nacional autodidatismo” in *Portugal Hoje*. 29/03/1981.

²⁴² Ibid.

²⁴³ Luís Caldeira. Entrevista realizada em 09/03/2015. Lisboa.

²⁴⁴ As fichas dos alunos de 1977 e 1980/82 mencionadas neste trabalho constam nos arquivos do Hot Clube de Portugal, integradas na documentação de Zé Eduardo.

Contudo, não era apenas com a finalidade de tocar jazz que chegavam alunos à EJCPC. Fernando Júdice salienta que

Pessoas de todas as áreas iam dar ao hot, não era só a malta que tocava no jazz. A escola de jazz do HCP foi usada por muita gente como uma maneira de aprender uma linguagem e ter conhecimentos em certas áreas da música que não só a música clássica, ou seja, uma música mais improvisada, que não se conseguia encontrar noutro lado. Havia gente de muitas áreas a ter aulas no HCP. Uns seguiram como músicos de jazz, outros não.²⁴⁵

A EJCPC afirmava-se como um novo espaço para a aprendizagem de música que não era procurado apenas por quem tinha os seus interesses centrados no jazz. De acordo com Rui Martins, havia quem visse na escola uma oportunidade de poder tocar instrumentos cuja inserção seria mais difícil noutros contextos:

Tínhamos alunos que [...] queriam tocar guitarra, e o único sítio onde viam que podiam ir era ali. Não lhes passava pela cabeça ir ao conservatório com uma guitarra elétrica. Nós tivemos sempre muitos guitarristas. Era sempre um dos problemas, esse desequilíbrio. Eram pessoas que queriam tocar guitarra e percebiam que ali aprendiam a tocar, e nós não éramos estritos, não pedíamos nenhuma declaração de obediência ao jazz. Havia alunos talentosos que diziam «eu não quero tocar jazz». E pronto, nós aceitávamos tudo.²⁴⁶

O programa da EJCPC, tal como foi exposto no capítulo 4, previa a inclusão de alunos sem conhecimentos musicais ditos “básicos”, como por exemplo ao nível de notação musical, conceitos teóricos e da própria técnica instrumental. A escola servia, para vários estudantes, como um local em que iniciavam os seus estudos musicais escolarizados. Em algumas das fichas de inscrições do período 1980/82 (as de 1977 não são tão detalhadas), surgem casos de alunos que dizem ter experiência como executantes mas realçam o seu interesse em adquirir prática de leitura musical ou de aprofundar conhecimentos teóricos. Um exemplo disso foi o cantor, compositor, arranjador e letrista Carlos Mendes, aluno da escola em 1980/81, que já tinha integrado conjuntos de pop-rock na década de 1960, participado no Festival RTP da Canção e já contava com trabalho discográfico editado antes da sua entrada na EJCPC (Valério,

²⁴⁵ Fernando Júdice. Entrevista realizada em 04/02/2015.Lisboa.

²⁴⁶ Rui Martins. Entrevista realizada em 04/12/2014.Lisboa.

2010). Carlos Mendes, numa reportagem sobre as aulas no HCP publicada no periódico *Portugal Hoje*, explicou assim a sua ida para a escola de jazz: “Eu vim para aqui essencialmente para obter dados para a composição, porque é para aí que eu estou voltado”²⁴⁷. Carlos Mendes é um dos exemplos de alunos que, tendo já percursos construídos noutros universos musicais, procuravam no HCP outro tipo de conhecimentos que não teriam, forçosamente, que ser aplicados a tocar jazz.

Pelos exemplos expostos, surgem casos de músicos que viam na EJHCP um espaço privilegiado para aprofundarem os seus interesses e conhecimentos sobre jazz. Para outros, o ensino do jazz permitia aprofundar conhecimentos e abrir novos horizontes que poderiam ser influentes noutras práticas que não o jazz. Torna-se pertinente, por outro lado, tentar compreender como é que os responsáveis pela escola olhavam para a posição que a mesma podia ocupar no âmbito do ensino da música em Portugal. Relativamente a Zé Eduardo, já se viu que o próprio, enquanto diretor da escola, assumia que esta podia assumir um papel de destaque na formação de músicos que pudessem tocar outros géneros musicais além do jazz. Rui Martins, por sua vez, ainda durante os anos da sua presidência no clube, encarava do seguinte modo a atividade da escola:

A escola teve um impacto muito grande em duas vertentes. Primeiro ao nível institucional. Pôs o Hot Clube no mapa das instituições reconhecidas e o jazz no mapa das músicas minimamente aceites como músicas de qualidade, ou não marginais, pelas entidades oficiais. Em segundo, teve uma importância decisiva porque fora da música erudita, que tem uma tradição de ensino muito forte [...], o jazz é praticamente a única música que tem, quanto a mim, esse aspeto minimamente estruturado e, portanto, ao abrimos aqui uma escola de jazz nós temos influxo de muitos músicos [...] que não estão necessariamente interessados em ser músicos de jazz. Estão interessados em ser músicos e não estão particularmente interessados no ensino tradicional dos conservatórios.²⁴⁸

²⁴⁷ “Escola de Jazz do Hot Club: experiência solidamente inovadora substitui-se ao nacional autodidatismo” in *Portugal Hoje*. 29/03/1981.

²⁴⁸ Declarações de Rui Martins. Espólio de Luís Villas-Boas: HCP-AV-VD04.05.

Não há registo sobre o ano destas gravações. Pelos conteúdos presume-se que terão sido feitas no final da década de 1980.

Com esta citação não se trata de aceitar ou não este impacto de que fala Rui Martins. O que é sintomático é o modo como o então presidente do HCP afirma a escola como um contraponto àquela que seria, na época, a instituição mais relevante de ensino da música em Lisboa (ou até mesmo nacional): o conservatório. Ao mesmo tempo que argumenta que os músicos procuravam na EJHCP uma alternativa ao “ensino tradicional dos conservatórios”, Rui Martins realça o facto de o jazz apresentar a sua própria estrutura e metodologia de ensino que, conseqüentemente, contribuíram para lhe conferir o tal reconhecimento institucional.

A EJHCP apresentava-se assim como uma nova alternativa para um ensino de música, com programa curricular e estrutura própria. Tornava-se numa escola que, dedicando-se ao ensino do jazz, apresentava esta música como uma tradição autónoma, com músicos e repertório de referência e com um corpo de conhecimentos organizados com conceitos musicais próprios. Ao dinamizar a sua própria escola, o HCP tornou-se uma instituição que, com apoio da Secretaria de Estado Cultura, atraía vários estudantes de música com sensibilidades e afinidades musicais diversificadas.

5.3 A atividade da escola como veículo para a promoção da prática do jazz

Em *Art Worlds*, Howard Becker sugere que os estudantes de “arte” podem desempenhar um papel importante no suporte dos seus respetivos universos artísticos (1982: 52/53). Segundo Becker, muitos destes estudantes acabam por não seguir a atividade para a qual estudaram, seja por não conseguirem sustentar-se nesse mundo, seja pela opção de enveredar por outros percursos. Por outro lado, muitos desses estudantes não sentem necessidade de completar esses estudos por sentirem que os mesmos não são fulcrais para a atividade em questão. O que Becker sublinha é a importância que estes estudantes podem ter ao constituírem-se como parte de um “público assíduo e conhecedor” das convenções de um determinado *art world* (1982: 48; 53). Esse “público assíduo e conhecedor” – isto é, na ótica do autor, as pessoas que estão familiarizadas com as convenções de uma determinada prática - assume particular relevância para as atividades de um determinado mundo. Essa relevância exprime-se no suporte, na colaboração e no apoio económico que esse público providencia,

Knowing the conventions of the form, serious audience members can collaborate more fully with artists in the joint effort which produces the work each time it is experienced. Further, steady patrons of art events [...] provide a solid basis of support for those events and objects and for the activity that produces them. Such serious and experienced audience members belong to the art world, more or less permanent parties to the cooperative activity that makes it up. (1982: 48)

No capítulo 2 foi exposto o interesse demonstrado por algumas pessoas ligadas ao universo do jazz na criação, em Portugal, de público com conhecimentos sobre esta prática. A este respeito foram dados exemplos sobre os debates acerca do público nas edições do Festival Internacional de Jazz de Cascais. Foi igualmente referido o exemplo da proposta de Luís Villas-Boas e Duarte Mendonça para a realização de um programa sobre jazz na televisão com vista a “esclarecer o grande público no que se refere ao jazz, de maneira a uma apreciação consciente dessa música”²⁴⁹. Grande parte dos dirigentes do HCP nas décadas de 1970/80 demonstrava também este impulso para divulgar o jazz fora das portas do clube e, ao mesmo tempo, ter um público capaz de suportar a atividade dos músicos²⁵⁰. Neste sentido, em que medida poderia a escola contribuir para esta formação de públicos?

No caso desta dissertação seria difícil exprimir com rigor e exatidão até que ponto uma escola como a do HCP terá conseguido, nos seus primeiros anos, consolidar públicos para o jazz. Ainda mais difícil seria, porventura, avançar para uma quantificação desse público. Porém, se um dos intuitos deste trabalho é perceber a pertinência que os impulsionadores da escola de jazz do HCP viam neste projeto, é possível analisar as expectativas desses agentes neste ponto específico. Por outro lado, ao ser abordado o funcionamento da escola, podem avançar-se algumas hipóteses sobre o modo como a mesma poderia ser relevante neste processo.

Em Playing Outside: jazz e sociedade em Portugal na perspetiva de duas escolas, concentrando-se numa realidade mais recente relativamente à que tenho analisado

²⁴⁹ Arquivos do HCP: Fundo Cascais Jazz / Só Jazz, pasta CJSJ 013.

²⁵⁰ Refira-se que esta preocupação de divulgação e formação do público também se encontrava presente no Clube Universitário de Jazz (Félix, 2010; Cravinho, 2011). Esclareça-se ainda que o Hot Clube de Portugal, desde a sua formação, demonstrou essa preocupação formativa (Martins 2006; Curvelo 2010a), o que muda na década de 1970, neste aspeto, é o facto de o clube deixar de funcionar exclusivamente para os seus sócios.

neste trabalho, José Dias salienta a importância que os agentes ligados ao ensino do jazz atribuem às escolas na formação de públicos:

Os vários agentes do ensino do jazz que ouvi no decorrer desta investigação apontam como uma das vocações das escolas precisamente a formação de públicos. Este papel é visto como vital para a própria sobrevivência profissional dos músicos que vão saindo das escolas. [... Paralelamente ao trabalho direto das escolas de jazz junto dos alunos que não seguem carreira, defendem os mesmos agentes que a aposta também deve ser feita na captação de novos públicos, em iniciativas promovidas pelas escolas, como *workshops* – destinados a estudantes de música de várias áreas musicais - e concertos. (2010: 113)

Tomás Pimentel, um dos envolvidos na direção da escola após a partida de Zé Eduardo para Barcelona, partilha esta convicção: “a escola, para além de criar músicos, também cria público”²⁵¹. José Soares, Francisco Almeida e João Paulo Bessa, a propósito da atividade como dirigentes do HCP na década de 1970, consideravam que a ideia de uma escola que formasse novos músicos, seria a alavanca necessária para abrir o HCP a novos públicos²⁵². Os próprios alunos surgiam como um público em potência para o jazz.

Considerando o trabalho de Henry Kingsbury (1988), as escolas de música assumem-se como locais onde estão em foco conceitos e comportamentos relacionados com uma determinada cultura. Como tem sido descrito nos capítulos anteriores, na prática de ensino da EJHCP estavam presentes considerações estéticas, conceitos teóricos, comportamentos e noções de tradição sobre o jazz – em grande medida, as tais “convenções” a que alude Howard Becker (1982). Ao serem confrontados com estes elementos, os alunos da escola estavam a familiarizar-se com uma bagagem conceptual suscetível de moldar as suas próprias perceções acerca do jazz. Mesmo para um aluno que, independentemente das razões, não seguisse um percurso dedicado à prática do jazz, esse aluno, ao passar pela escola, tomava contacto com um universo de valores e conhecimentos ligados a essa prática. Além disso, mesmo que um aluno não tivesse a pretensão de se ver a si próprio enquanto “músico de jazz”, o facto de entrar para uma escola dedicada a este universo já demonstrava, à partida, algum tipo de interesse nesta

²⁵¹ Tomás Pimentel. Entrevista realizada em 18/07/2013. Lisboa.

²⁵² “O Hot imediatamente antes e após Abril: contributo para a historiografia do HCP” in *HotNews*. Nº 8. Novembro de 2013.

música, nem que fosse apenas como uma base de aprendizagem. Diga-se que os próprios alunos acabavam por fazer parte do público que assistia aos concertos no HCP, na mesma cave onde decorriam as aulas: “a escola funcionava nas instalações do próprio clube [...]. Estávamos todos muito próximos uns dos outros, alunos e professores. Aquilo era tudo muito próximo. Depois à noite íamos ouvir música no mesmo sítio em que tínhamos aulas à tarde. [...] Isso tornava aquilo num lugar vivíssimo e muito estimulante”²⁵³.

Mesmo havendo alunos que entrassem para a EJCPC já habituados a ouvir jazz, que conhecessem músicos e discografia, que assistissem a concertos ou que até já tivessem experiência a tocar este tipo de música, isso não se aplicava à totalidade do corpo discente da escola. Rui Martins identifica, nos primeiros anos da escola, um padrão de alunos que chegavam com pouco familiaridade com o universo do jazz: “a escola teve sempre um grande problema, agora estará atenuado, que é tratar-se de uma escola de jazz mas em que os alunos não têm qualquer cultura jazzística”. Do ponto de vista do ex-presidente do HCP “se alguns se interessaram pelo jazz foi na escola, penso eu”²⁵⁴. Desse modo, a escola acabava também por desempenhar um papel de divulgação, no sentido em que era aí que alguns músicos começavam a tomar contacto com o universo do jazz.

O contributo da escola para a divulgação do jazz não se confinou, no entanto, às instalações da Praça da Alegria. Com base na atividade da escola, o HCP desenvolveu iniciativas próprias fora da sua sede e fora da região de Lisboa. O clube, ainda durante as direções presididas por José Soares, tinha levado a efeito ações de divulgação fora do clube, como foi explicado no capítulo 2. Por seu turno, Zé Eduardo recorda que em 1977/78, antes de dirigir a escola iniciada na direção de Rui Martins, fez concertos em vários pontos do país, apresentando um mesmo tema tocado de acordo com diferentes estilizações que compusessem uma história do jazz: “a Orquestra Girassol tinha um contrato com a Juventude Musical Portuguesa para andar pelo país fora a fazer a história do jazz, que era uma música com as várias versões, começava no New Orleans e acabava no Free Jazz ou no Miles Davis fusion”²⁵⁵. Com a escola criavam-se condições para que

²⁵³ Sérgio Pelágio. Entrevista realizada em 17/07/2013. Lisboa.

²⁵⁴ Rui Martins. Entrevista realizada em 04/12/2014. Lisboa.

²⁵⁵ Zé Eduardo. Entrevista realizada em 25/07/2013. Faro.

o HCP dinamizasse concertos, sessões de divulgação ou *workshops* fora das suas portas. Várias notícias desse período anunciam realizações em Loures, Montemor-o-Novo, Fundão, Covilhã, Castelo Branco, Seixal, Évora, entre outros locais. Na organização destes eventos, além do HCP, eram referidas autarquias, Secretaria de Estado da Cultura e coletividades²⁵⁶. Numa primeira fase, estas ações ficavam a cargo da Orquestra do Hot Clube de Portugal, formada nos primeiros anos da escola por alguns dos seus alunos. Num depoimento publicado em 1982, Zé Eduardo explicava que “a orquestra assenta as suas atuações em dois programas. No primeiro é apresentada a história do jazz, com exemplos de cada uma das épocas importantes e comentários que ajudem as pessoas a situar as coisas. No segundo, a orquestra apresenta o seu repertório que assenta em obras modernas”²⁵⁷. Durante a década de 1980, o clube continuou a promover este tipo de ações com as suas próprias formações. Uma delas, no final dessa década, foi o grupo Corpo Docente, constituído por professores da EJC e que realizou concertos e seminários por vários pontos do país. Num documento de apresentação deste grupo, surge a seguinte descrição: “[...] Um dos modelos possíveis de ação do «Corpo Docente» é um fim-de-semana [...] de trabalho pedagógico numa escola de música ou sede de banda filarmónica, acompanhado de concerto(s) noturno(s) aberto(s) ao público e com eventual participação dos formandos [...]”²⁵⁸.

Através da sua escola, o Hot Clube de Portugal envolvia-se, assim, em ações que pudessem contribuir para divulgar e criar interesse pelo jazz em diversos pontos do país e, inclusivamente, formar e cativar novos músicos para este universo. Isso aliava-se a outra das intenções das direções presididas por Rui Martins, que era tornar o HCP numa estrutura de apoio aos músicos que se dedicavam ao jazz. De acordo com o próprio, havia a preocupação de promover os músicos que tocavam jazz e tentar criar-lhes oportunidades para tocar: “divulgámos milhares de cartas, imprimimos panfletos dos

²⁵⁶ As informações sobre estes eventos podem ser encontradas nas seguintes publicações: *Primeiro de Janeiro*, 22/01/1982; *Portugal Hoje*, 28/01/1982; *O Comércio do Porto*, 31/01/1982; *Notícias de Évora*, 29/04/1982.

²⁵⁷ “Escola de jazz no hot clube: 1º período encerra sem chumbos” in *Se7e*, 07/07/1982.

²⁵⁸ Documento sobre o grupo Corpo Docente, integrado no arquivo do Hot de Clube de Portugal (documento por catalogar). Ver anexo 11.

grupos existentes. Basicamente eram as câmaras e os centros culturais que, quando nos pediam, e nós enviávamos um grupo”²⁵⁹.

Chegando ao fim deste capítulo, é possível compreender algumas das expectativas que músicos, alunos e dirigentes do HCP depositavam na existência de uma escola de jazz; e também tomar consciência das possibilidades geradas pela mesma. A EJCPC surgiu como um meio para formar novos músicos e para acrescentar a qualidade que, na ótica dos seus impulsionadores, seria necessária aos músicos que tocavam jazz em Portugal. Com esta escola surgia um novo espaço para que músicos pudessem tocar e aprender em conjunto, com um ensino dotado do seu próprio programa curricular. A EJCPC era procurada não só por músicos que queriam tocar jazz, como também por músicos que queriam enriquecer os seus conhecimentos musicais e que viam no ensino do jazz elementos que poderiam ser úteis noutros domínios musicais.

²⁵⁹ Rui Martins. Entrevista realizada em 04/12/2014.

Conclusões

O processo de escolarização do jazz em Portugal foi influenciado, assim como veio a influenciar, um conjunto de transformações neste universo. A escola de jazz foi marcante nas atividades do Hot Clube de Portugal logo nos seus primeiros anos de funcionamento. Ao invés de apresentar uma narrativa que remetesse a criação da escola para a ação isolada de alguma personalidade, enquadrei este evento na “ação coletiva” - na aceção de Howard Becker (1982) – com que defini o universo do jazz. Contudo, devo sublinhar que esta ação coletiva não foi anónima nem resultou de uma qualquer teleologia que levasse a uma reação passiva ou pré-determinada das pessoas envolvidas. O processo que levou ao surgimento da escola de jazz do Hot Clube de Portugal foi fomentado por um conjunto de iniciativas, expectativas, conflitos, interações e formas de pensar de diversos agentes. Por conseguinte, essa ação coletiva envolveu a persistência de um músico como Zé Eduardo, que teve interesse em organizar formas de ensinar o jazz e em transmitir os seus conhecimentos a outros; teve em Rui Martins um dirigente associativo que se empenhou em criar uma estrutura de apoio aos músicos e uma plataforma de ensino ancorada em políticas públicas; contou com o desejo de dirigentes do HCP, tais como José Soares, Francisco Almeida ou João Paulo Bessa, de imprimir uma dinâmica de funcionamento ao clube que desse espaço e divulgasse o trabalho dos músicos e que atraísse mais público para atividades relacionadas com o jazz; encontrou em Luís Villas-Boas um agente fundamental na promoção do jazz, o que se tornou particularmente evidente, entre outras das suas ações, na organização de concertos e festivais; contou com as iniciativas de vários indivíduos que organizaram festivais e concertos de jazz; beneficiou de contributos de pessoas ligadas à indústria fonográfica, como Paulo Gil e outros, que trabalharam pela distribuição, em Portugal, de discografia de jazz; contou com as mudanças políticas desencadeadas pelo 25 de Abril de 1974, e com o trabalho de instituições tais como a Secretaria de Estado da Cultura e da sua Direção Geral da Ação Cultural que influenciaram o panorama cultural do país; por último mas não menos importante, teve músicos que se envolveram em projetos, construíram expectativas relativamente à sua atividade e que, em última instância, se interessaram por uma aprendizagem mais estruturada do jazz.

A ideia de criar esta escola surgiu num período em que ocorriam acontecimentos importantes no universo do jazz em Portugal. Foram destacados, na década de 1970, os festivais de jazz (em particular o Festival Internacional de Jazz de Cascais), os concertos, os programas televisivos e as transformações no Hot Clube de Portugal. Entre os músicos, criavam-se expectativas sobre a sua própria atividade. A sustentabilidade da profissão de músico fora de determinados trâmites institucionais e as perceções sobre as dificuldades em ser profissional a tocar jazz em Portugal serviam de mote para alguns dos discursos de então. Esta preocupação tornou-se evidente nos dirigentes que estiveram à frente do HCP a partir do início da década de 1970. Se o aparecimento de músicos “amadores” era um dos interesses expressos em relatórios de direções dos anos 50, dirigentes como Francisco Almeida, José Soares e Rui Martins (entre outros) passaram a destacar o seu empenho na “profissionalização”. Numa perspetiva genérica acerca de uma época, a EJHCP surge como parte de uma dinâmica de interesse pelo desenvolvimento da formação dos músicos e pela criação de oportunidades profissionais no âmbito do jazz. Ou seja, entre os agentes ligados ao universo do jazz, consolidava-se uma postura profissional. Essa postura refletia-se na procura de oportunidades por parte dos músicos, nas suas demandas e expectativas, e na forma como encaravam o seu trabalho; em organizadores de concertos que tinham nesses músicos o potencial artístico para as suas realizações, e que lidavam com investimentos que precisavam de ser recuperados – veja-se o exemplo de Luís Villas-Boas e Duarte Mendonça com a Cascais Jazz; e em agentes promotores, como os dirigentes do HCP, que pugnavam pela existência de músicos profissionais a tocar jazz em Portugal.

Se Eitan Wilf considera a academização do jazz nos E.U.A. como um modo de colmatar o desaparecimento de clubes e a perda de fôlego do “mercado do jazz” (2014: 37), o mesmo não se poderá dizer da EJHCP. No caso de Portugal não se pode dizer que se estivesse a verificar, no final dos anos 70, uma deflação de clubes de jazz, tendo em conta que esta nunca foi uma realidade comparável à dos E.U.A.. Nesse período, a tendência era até para que fossem surgindo mais oportunidades de contratos para os músicos, com a crescente realização de festivais e com o aparecimento de novas circunstâncias que proporcionavam mais hipóteses para atuações. Neste caso, mais do que colmatar o desaparecimento de algo, a escola surgiu para impulsionar o

desenvolvimento de algo. E aqui sublinho: uma escola inserida num determinado universo musical é um meio que contribui ativamente para a definição das próprias convenções desse universo, para a organização um corpo de conhecimentos de referência sobre essa música e para a legitimação social desse mesmo universo.

A EJCPC resulta de um conjunto de motivações e circunstâncias que moveram os seus impulsionadores. Criou-se, em primeiro lugar, a oportunidade de formar instrumentistas que se aproximassem dos padrões de qualidade imaginados pelos agentes ligados ao universo do jazz (e aqui inserem-se músicos, promotores, entusiastas, etc.). Não se pode dizer que tenha sido através da escola que começaram a surgir músicos que tocassem jazz nem que os músicos sentissem que tinham que frequentar uma escola para saber tocar esta música. Note-se que músicos como António Pinho Vargas, Rão Kyao ou Zé Eduardo já tocavam jazz como parte da sua atividade profissional sem terem passado por um ensino escolarizado. O que a escola poderia trazer era uma forma organizada de estudar – a tal ordem pela qual são aprendidos os componentes de um sistema musical salientada por Bruno Nettl (1995: 49) – e a sensibilização dos seus alunos para que se dedicassem a um estudo rigoroso, metódico e organizado.

Em segundo lugar, além de formar músicos, a escola constituiu-se como um veículo de promoção do jazz. Se existia a preocupação de fazer chegar o jazz a mais público e, por outro lado, de criar um público conhecedor de convenções do jazz, a escola veio dar o seu próprio contributo neste capítulo. Por um lado, porque serviu como um espaço em que muitos alunos começaram a ouvir e tocar esta música. O guitarrista Mário Delgado, por exemplo, recorda que foi na escola que adquiriu os seus primeiros conhecimentos musicais e que foi através dela que começou a ter possibilidade de contacto com mais discografia e repertório. Por outro lado, porque a escola permitiu a realização de ações formativas sobre o jazz fora das portas do HCP, em iniciativas conjuntas com outras entidades. Howard Becker destaca a possibilidade de os alunos que abandonam um ensino artístico se constituírem como público adicional para o universo respetivo (1982: 53). Relembro que este autor se refere à criação de públicos específicos, pessoas que estejam familiarizadas com as convenções de uma determinada prática e que acompanhem, com alguma regularidade, realizações desse

universo (ibid.: 48). Contudo, podem acrescentar-se algumas considerações ao raciocínio de Becker. Não serão apenas aqueles que abandonam o ensino que podem vir a tornar-se público. Público serão também aqueles que completam a sua formação e que até exerçam essa atividade – neste caso específico os músicos que estudaram na EJCPC e que fizeram percursos a tocar jazz. Como refere Berliner em *Thinking in Jazz: the infinite art of improvisation*, os músicos de jazz também acabam por integrar a audiência dos concertos (1994: 456). Os músicos estarão entre os mais interessados em conhecer o trabalho dos seus colegas, acabando por estar entre os que contribuem para suportar as atividades de um *art world*. Além disso, os próprios músicos tornam-se, entre si, produtores de massa crítica sobre os trabalhos e performances dos pares. Os próprios grupos musicais constituíram-se como espaços de crítica, estudo e partilha de conhecimentos entre os seus integrantes – como reconheceram os integrantes de grupos tais como o Araripa, Zanarp, Orquestra Girassol, entre outros. Os próprios músicos expressam o interesse que tinham em assistir às performances dos seus pares e como isso era importante para a sua aprendizagem. Por outro lado, uma escola serve também como meio para publicitar o próprio universo em que se insere. A escola de jazz do HCP contribuiu para divulgar a prática do jazz perante músicos (fossem estudantes, principiantes, amadores ou profissionais), mas também perante instituições tais como coletividades, autarquias, agentes culturais ou meios de comunicação.

Outro aspeto importante acerca da escola foi o facto de se ter afirmado como uma nova alternativa no ensino de música. Como se referiu, os alunos começaram a ver no ensino do jazz um rumo de aprendizagem com características próprias e que abria possibilidades diferentes de outros modelos de ensino tais como, por exemplo, o modelo do conservatório. Os alunos da EJCPC foram desenvolvendo o seu percurso não só no jazz como também noutros géneros musicais, como a música popular portuguesa²⁶⁰. Nesta dissertação foram explorados exemplos de colaboração de músicos vindos da escola do clube em domínios musicais diversificados. É pertinente

²⁶⁰ Neste caso, ao utilizar a expressão “música popular portuguesa” refiro-me, genericamente, à geração de compositores e intérpretes na qual constam nomes como José Afonso, José Mário Branco e Sérgio Godinho (entre outros), que se estabeleceu a partir de finais dos anos 60 e à qual foi aplicada o rótulo de “renovação da música popular portuguesa” (Castelo-Branco, Cidra, 2010: 877).

deixar em aberto a questão sobre o papel que os músicos que passaram pela EJCPC tiveram noutros domínios musicais que não o jazz. Recorde-se que muitos destes músicos trabalharam como instrumentistas, arranjadores ou compositores em projetos diversificados, o que deve motivar uma pesquisa futura sobre a eventual influência que as técnicas e conceitos do jazz possam ter tido nessas situações.

Os alunos que ingressaram na escola nos primeiros anos apresentavam experiências e percursos musicais diversificados. Por um lado existiam alunos que já contavam com alguma experiência a tocar jazz. Por outro lado, surgiam músicos com percursos musicais noutros domínios, e que encaravam a aprendizagem do jazz como uma oportunidade para adquirir novos conhecimentos e diferentes perspetivas sobre a música. Surgiam ainda alunos sem qualquer experiência musical e que aí iniciavam a sua aprendizagem. Era igualmente frequente a existência de alunos que vinham do ensino do conservatório à procura de outro tipo de conteúdos. Se alguns dos alunos poderiam ter o intuito de se dedicar especificamente à prática do jazz, uma grande parte do corpo discente da escola não tinha uma preocupação em vincular-se à categoria de “músico de jazz”. O ensino do jazz era encarado, neste caso, como algo que poderia revelar-se útil em diferentes expressões musicais. Neste sentido, a influência exercida pela EJCPC não se deve considerar limitada ao universo do jazz, pois a sua atividade teve implicações noutros domínios.

Como descreve Juniper Hill (2009) relativamente à institucionalização da música “folk” num conservatório, trata-se de um âmbito no qual se define e redefine ativamente uma cultura musical. Uma escola também é um meio onde se constroem os próprios ideários acerca da música, neste caso o jazz. Tal como se pode concluir do trabalho de Eitan Wilf (2014), as escolas de jazz criaram um novo contexto para esta prática musical, com diferentes relações entre os intervenientes (músicos divididos entre alunos e professores, e ainda a existência de um corpo dirigente) e com a estipulação de um determinado tipo de objetivos. Desse modo, escolas de jazz como a do HCP surgem como locais onde se reproduzem mas também onde se podem transformar conceitos e comportamentos relativos a esta prática. A capacidade de pensar as narrativas e os cânones instituídos também está ao alcance dos seus

intervenientes. Está ao seu alcance pensar e decidir se os modos de encarar uma prática musical dentro de uma escola podem ser mais ou menos inclusivos, mais ou menos abertos a diferentes perspetivas, e de que modo se pode potenciar a criatividade nesse contexto. As próprias escolas podem contribuir para que os alunos se sintam impelidos a refletir sobre as noções que lhes são transmitidas e a pensar os seus próprios universos musicais.

Relativamente ao processo ensino-aprendizagem na EJHCP, verifica-se que a preocupação com a estruturação do ensino e a organização de conteúdos esteve presente desde o início, algo patente no trabalho de diretores como Zé Eduardo ou David Gausden. Logo em 1977, a escola teve o seu próprio programa curricular com professores distribuídos por diferentes disciplinas e com diferentes níveis de ensino pelos quais eram agrupados os alunos. Em 1980, quando surge novamente a escola no HCP com apoio da Secretaria de Estado da Cultura, o diretor Zé Eduardo continuou a ter um programa curricular, com conteúdos organizados e mantendo a existência de diferentes níveis. Contudo, nos primeiros anos da escola, existiam dificuldades em conseguir professores adequados a este programa. Uma das causas destas dificuldades ficou a dever-se ao facto de, na altura, haver poucas opções de músicos com formação e experiência musical, e que, ao mesmo tempo, dominassem um corpo de conhecimentos organizados sobre o jazz. A EJHCP, no início, teve grande parte do seu funcionamento ancorado em músicos que tinham familiaridade com formas mais sistematizadas deste tipo de ensino. Existindo, então, poucas pessoas com este tipo de experiência no contexto português, esses músicos destacaram-se pela sua capacidade de transmitir conhecimentos e de organizar uma estrutura de ensino do jazz. Tais foram os casos de Zé Eduardo, logo no início da escola, e de David Gausden, posteriormente. O primeiro pelo contacto e síntese de métodos de estudo de jazz e pela sua capacidade pedagógica; o segundo pela sua própria formação académica e pela sua experiência musical. Para reforçar esta tendência, veja-se o caso de Mike Ross - na escola do HCP em 1977 e depois na escola do clube Luisiana - que trazia igualmente uma experiência de ensino formal adquirido nos E.U.A.. A ação destes indivíduos foi influente entre gerações de músicos que começaram a tocar jazz nas décadas de 1970/80. Foi através deles que músicos como aqueles que foram entrevistados nesta pesquisa construíram

parte da sua formação musical, das suas perspetivas sobre jazz e da própria atitude com que abordavam o seu trabalho.

Até ao final da década de 1980, existiu uma tendência em Portugal para que um determinado músico se tornasse influente numa geração devido aos conhecimentos e experiência que estava apto a transmitir. A este respeito, podem referir-se os exemplos de Jean Pierre-Gebler na transição entre as décadas de 1950/60 (Veloso et al., 2010), Rão Kyao durante a década de 1970 e Zé Eduardo na transição para a década de 1980. Num período relativamente ao qual os músicos, de acordo com as perceções que têm atualmente sobre o passado, reconhecem limitações no acesso a conhecimentos, o aparecimento de outros músicos com uma experiência mais sólida do que os restantes convertia-os em referências nas suas gerações. A escola contribuiu para alterar este cenário. Ela permitiu que se desse uma proliferação de conhecimentos entre os músicos. Com a generalização da formação oferecida pela escola gerou-se, progressivamente, a possibilidade de surgirem mais professores. Acrescente-se a isso o facto de, a partir da segunda metade da década de 1980, se ter estabelecido a tendência para que os alunos fossem estudar para fora do país. Estes fatores permitiram que se tivessem multiplicado as influências de cada músico no processo ensino-aprendizagem. Isto é, ultrapassou-se o paradigma de haver um número limitado de músicos que serviam de guias para uma geração, para que passassem a existir alunos contemporâneos com diferentes referências no seu percurso de aprendizagem.

As influências de David Gausden, Mike Ross e Zé Eduardo tinham um ponto em comum: o contacto com o ensino do jazz desenvolvido nos E.U.A.. Se nos casos de David Gausden e Mike Ross esse contacto se deu pelo estudo nas instituições de ensino norte-americanas, no caso de Zé Eduardo foram os métodos de estudo que encomendou do E.U.A. que, indiretamente, lhe permitiram essa aproximação: alguns dos autores desses métodos, tais como William Russo, John Mehegan ou David Baker, estavam ligados a instituições de ensino de música. De facto, em Portugal (e certamente noutros sítios) estabeleceu-se um imaginário do jazz enquanto cultura musical cujo epicentro eram os E.U.A.. O jazz começou a ser percecionado de acordo com narrativas que aludiam a este ponto do mundo como o primeiro plano da sua existência; ou seja, como o local onde a sua prática se começou a definir enquanto tal, onde se deram as principais ruturas

estilísticas e onde surgiram algumas das suas obras mais importantes. Veit Erlmann (1999) descreve o modo como sociedades “ocidentais” e “africanas” (focando os casos específicos de África do Sul, Reino Unido e E.U.A.) foram construindo, em períodos de crescente evolução dos meios de comunicação, imaginários de si e do “outro”, atribuindo especial atenção ao papel da música nesse processo. Um dos pontos destacados por Erlmann é a influência da circulação de mercadorias para a construção de mundovisões sobre ser “ocidental” ou “africano”, para a criação de imaginários sobre espaços geográficos distantes e para a formação da própria relação colonial. Também no caso do jazz, a circulação de mercadorias foi determinante para a construção de representações sobre as origens, o ambiente social, os comportamentos, os desenvolvimentos estilísticos e as figuras de proa desta prática expressiva – confira-se com os fonogramas, livros, revistas e, repita-se, os métodos de estudo. Com base nessas representações, músicos e entusiastas em Portugal construíram expectativas sobre a sua própria atividade. Um dos músicos que entrevistei, falando sobre o facto de alguns dos seus colegas se considerarem “músicos de jazz”, argumentou que “aqui [em Portugal] a realidade é outra. Estar com os pés em Lisboa e a cabeça em Nova Iorque é uma coisa que não existe, é uma ilusão”²⁶¹. O interesse nesta citação não é classificar como ilusórias ou não as expectativas e descrições que os músicos possam ter de si próprios. A generalidade dos músicos que a partir da década de 1970 foram mantendo uma prestação regular no jazz não deixavam de encetar colaborações noutros domínios musicais no âmbito da sua atividade profissional. Porém, como foi descrito em capítulos anteriores, o jazz passou, para alguns, a ser encarado como um domínio específico, distinto de outros projetos nos quais se envolviam. A ideia de ser “músico de jazz”, mais do que uma descrição efetiva do trabalho destes músicos, funcionava como um modelo através do qual construíam a sua própria identidade musical; ou até como um modelo ao qual os músicos eram vinculados exteriormente – lembre-se o caso de Rão Kyao que, pelas suas palavras, não tinha a preocupação de se descrever a si próprio como músico de jazz. Este imaginário do “músico de jazz” era construído com base em representações do contexto norte-americano, seguramente diferente do contexto local. No caso do ensino na EJC, pelos métodos de estudo que estiveram na base dos seus programas

²⁶¹ O autor desta frase prefere manter-se anónimo.

e pela formação de alguns dos seus professores, esta influência norte-americana também teve um peso determinante. Nesse sentido, pelas suas influências, a escola também era um meio veiculador destes imaginários sobre o jazz.

A este respeito, refira-se que não era apenas este ideal norte-americano que exercia a sua influência sobre os músicos. Tal como espelham os depoimentos de alguns dos entrevistados aqui mencionados, existiam outras fontes influentes na construção de perceções sobre o jazz como, por exemplo, a revista francesa *Jazz Magazine*, cujos conteúdos incidiam mais sobre questões políticas e propostas estéticas que se afastavam de uma ideia de “jazz tradicional”. António Pinho Vargas referiu, neste sentido, a importância dos discos da ECM ao aproximá-lo da “ideia [ainda que] vaga, de um jazz europeu ou moderno que não fosse o jazz americano”²⁶². Não é de descurar a hipótese de que se tenham formado outros imaginários, tais como o de um jazz mais “europeizado”, com influências da música erudita europeia ou de correntes ditas vanguardistas, sendo esta uma temática com elementos por aprofundar.

O ensino da EJCPC formou-se assim com a influência de modelos já desenvolvidos nos E.U.A.. Nas conceções de jazz presentes na escola foram importantes as narrativas históricas e a abordagem ao jazz enquanto tradição autónoma com as suas próprias correntes estilísticas, músicos e obras de referência (DeVeaux, 1991; Lopes, 2004). O repertório presente na escola, apesar de existir abertura a diferentes propostas, baseava-se nos temas convencionais neste universo – os *standards* – para cujo estabelecimento contribuíram a discografia e, posteriormente, os *fake books*. Foi atribuída especial relevância à dimensão aural como forma de trabalhar o desenvolvimento estilístico e o fraseado que identificava o jazz. Os fonogramas tornaram-se importantes neste processo apesar de, atualmente, os professores e alunos reconhecerem as limitações então existentes no acesso aos mesmos.

O modo como se desenvolveu a EJCPC deve relacionar-se ainda com as políticas culturais do período em questão. A escola que se constituiu no HCP em 1980 passou a beneficiar diretamente das mudanças de políticas culturais que ocorreram em Portugal

²⁶² António Pinho Vargas. Entrevista realizada em 22/09/2014. Lisboa.

após o 25 de Abril de 1974. A existência de uma Secretaria de Estado da Cultura, com uma Direção Geral da Ação Cultural (com a sua própria divisão de música) garantiu apoio a vários artistas, grupos e projetos (Nery, 2010). O Hot Clube de Portugal passou a contar com um subsídio público que lhe conferia legitimidade por parte das instituições estatais. Por outro lado, projetos como a EJHCP representavam outro tipo de apoio público ao ensino artístico. Sob a égide da cultura – neste caso da respetiva secretaria de estado – criavam-se políticas públicas que promoviam plataformas de ensino de música alternativas aos conservatórios, cuja responsabilidade pertencia ao ministério da educação. O HCP, com as suas atividades, integrava-se ainda na dinâmica de iniciativas promovidas pelo movimento associativo após a revolução (Domingos, 2010; Nery, 2010), e nesse aspeto a escola desempenhou um papel preponderante. Estes fatores contribuíram não só para a visibilidade da atividade do clube junto de outras instituições como também para a própria legitimação social do jazz, que afirmava assim a sua presença num leque mais vasto de ações e políticas culturais. No que concerne aos elementos analisados neste estudo, deve dizer-se que instituições como a Direção Geral da Ação Cultural (e a Secretaria de Estado da Cultura em que se integrava), assim como o movimento associativo e o poder autárquico, desempenharam um papel que não deve ser esquecido na transformação e dinamização de atividades culturais no país. O HCP, com as ações que desenvolveu, e nas quais, repita-se, a escola teve um papel de destaque, beneficiou ao mesmo tempo que contribuiu para o desenvolvimento de iniciativas culturais de autarquias e coletividades, com as quais encetou diversas colaborações. Apesar dos contributos que foram citados neste trabalho, a ação destas entidades (não esquecendo a Direção Geral da Ação Cultural) na transformação das atividades culturais em Portugal – e em particular no campo da música – é uma história que ainda está por escrever.

Em 1998, numa proposta apresentada pela direção do clube e aprovada em assembleia-geral, a escola do Hot Clube de Portugal passou a designar-se Escola de Jazz Luís Villas-Boas (Curvelo, 2010). O intuito terá sido o de prestar uma homenagem ao principal fundador do HCP. No entanto, pergunto-me até que ponto a atribuição desta designação, ou o engrandecimento de uma figura em particular, não poderá ofuscar ou

relegar para segundo plano a importância decisiva que outras pessoas desempenharam neste projeto. Estas pessoas têm tido uma presença pouco notória em algumas das narrativas sobre jazz em Portugal; o seu envolvimento coletivo, o do seu mundo, e o seu empenho foram determinantes para o desenvolvimento de uma escola que promovesse o ensino do jazz de “como forma musical característica e autónoma”²⁶³.

²⁶³ Expressão utilizada por Zé Eduardo para caracterizar a atividade da EJC (Arquivos do Hot Clube de Portugal; fundo documental de Luís Villas-Boas: VD03-30-2-2).

Bibliografia

- Andrade, Ricardo (2012). *Os Cantos Mágicos Dos Peregrinos Do Som: O Rock “Sinfónico/progressivo” Na Senda Da Autonomização Dos Estilos de Rock Em Portugal Na Década de 1970*. Dissertação de Mestrado, Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa.
- Becker, Howard S. (1982). *Art Worlds*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- (1982/2010). *Mundos Da Arte*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Berliner, Paul (1994). *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bernardo, Raul Vaz (2010). “Festival Internacional de Jazz de Cascais.” in Castelo-Branco, Salwa (dir.). *Enciclopédia Da Música Em Portugal No Século XX*. Vol. 2. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Bohlman, Philip V (2008). “Returning to the Ethnomusicological Past.” in Barz, Gregory; Cooley, Timothy J. (ed.) *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. Oxford: Oxford University Press. PP. 246/270.
- Bourdieu, Pierre (2011). *O Poder Simbólico*. Lisboa: Edições 70.
- Castelo-Branco, Salwa; Cidra, Rui (2010). “Música Popular.” in Castelo-Branco, Salwa (dir.). *Enciclopédia Da Música Em Portugal No Século XX*. Vol. 3. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Castro, Hugo (2012). *Discos Na Luta: A Canção de Protesto Na Produção Fonográfica Em Portugal Nas Décadas de 1960 E 1970*. Dissertação de Mestrado, Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa.
- Cidra, Rui; Félix, Pedro (2010). “Pop-Rock.” in Castelo-Branco, Salwa (dir.). *Enciclopédia Da Música Em Portugal No Século XX*. Vol. 3. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Côrte-Real, Maria de São José (2000). *Cultural Policy and Musical Expression in Lisbon in the Transition from Dictatorship to Democracy (1960s-1980s)*. Tese de

Doutoramento, Columbia University.

Cravinho, Pedro (2011). “‘Gosto de Jazz Porque Gosto Da Verdade’: O Clube Universitário de Jazz, a Contestação E O Discurso Alternativo Ao Meio ‘Jazzístico’ Em Portugal, Entre 1958 E 1961.” In *Performa’11 - Encontros de Investigação Em Performance*. Universidade de Aveiro.

——— (2012). “‘A Música Agora É O Jazz’: O Jazz Como Palco de Resistência Em Portugal, Entre 1971 E 1973.” In Santos, Maria do Rosário Girão; Lessa, Elisa Maria (ed.) *Música, Discurso, Poder*. Humus. PP. 157/172.

——— (2014). “O Clube de Jazz Do Orfeon.” In *Glosas*. Nº10.

Curvelo, António (2010a). “Hot Clube de Portugal.” in Castelo-Branco, Salwa (dir.) *Enciclopédia Da Música Em Portugal No Século XX*. Vol. 2. Lisboa: Círculo de Leitores.

——— (2010b). “Tv Jazz.” in Castelo-Branco, Salwa (dir.) *Enciclopédia Da Música Em Portugal No Século XX*. Vol. 4. Lisboa: Círculo de Leitores.

DeVeaux, Scott (1988). “Bebop and the Recording Industry: The 1942 AFM Recording Ban Reconsidered.” *Journal of the American Musicological Society* 41 (1): 126/175.

——— (1989). “The Emergence of the Jazz Concert, 1935-1945.” *American Music*, Special Jazz Issue, 7 (1): 6–29.

——— (1991). “Constructing the Jazz Tradition: Jazz Historiography.” *Black American Literature Forum* 25 (3): 525–60.

——— (1997). *The Birth of Bebop: A Social and Musical History*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Dias, José (2010). *Playing Outside: Jazz E Sociedade Em Portugal Na Perspectiva de Duas Escolas*. Dissertação de Mestrado, Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa.

Domingos, Nuno (2010). “Federação Portuguesa Das Colectividades de Cultura E de Recreio.” in Castelo-Branco, Salwa (dir.) *Enciclopédia Da Música Em Portugal No Século XX*. Vol. 2. Lisboa: Círculo de Leitores.

Eisenberg, Evan (2005). *The Recording Angel: Music, Record and Culture from Aristotle*

- to Zappa. New Haven and London: Yale University Press.
- Erlmann, Veit (1999). *Music, Modernity and the Global Imagination: South Africa and the West*. Oxford: Oxford University Press.
- Faulkner, Robert R.; Becker, Howard S. (2009). *“Do You Know...?”: The Jazz Repertoire in Action*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Félix, Pedro (2010). “Clube Universitário de Jazz.” in Castelo-Branco, Salwa (dir.) *Enciclopédia Da Música Em Portugal No Século XX*. Vol. 1. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Ferreira, Manuel Pedro (2012). “Ecos Do Jazz-Band: Ilustrações Portuguesas (1922-1930).” in Acciaiuoli, Margarida; Castro, Paulo Ferreira de (ed.) *A Dança E a Música Nas Artes Plásticas Do Século XX*. Lisboa: Edições Colibri / IHA / CESEM. PP. 75–105.
- Finnegan, Ruth (1989). *The Hidden Musicians: Music-Making in an English Town*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gioia, Ted (1989). “Jazz and the Primitivist Myth.” *The Musical Quarterly* 73 (1): 130–43.
 ——— (2011). *The History of Jazz*. Oxford: Oxford University Press.
- Harris, Rex (1952). *Jazz*. Lisboa/Rio de Janeiro: Ulisseia.
- Hill, Juniper (2009). “The Influence of Conservatory Folk Music Programmes: The Sibelius Academy in Comparative Context.” *Ethnomusicology Forum* 18 (2): 207/241.
- Kingsbury, Henry (1988). *Music, Talent, & Performance: A Conservatory Cultural System*. Philadelphia: Temple University Press.
- Lopes, Paul (2004). *The Rise of a Jazz Art World*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lopes, Sofia (2012). ‘Duas Horas Vivas Numa Tv Morta’: *Zip-Zip, Música E Televisão No Preâmbulo Da Democracia Em Portugal*. Dissertação de Mestrado, Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa.
- Losa, Leonor (2009). ‘Nós Humanizamos a Indústria’: *Reconfiguração de Produção Fonográfica E Musical Em Portugal Na Década de 60*. Dissertação de Mestrado,

- Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa.
- Martins, Hélder (2006). *Jazz Em Portugal (1920-1956)*. Coimbra: Almedina.
- Merriam, Alan P. (1964). *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.
- Monson, Ingrid (1996). *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Nery, Rui Vieira (2010). "Políticas Culturais." in Castelo-Branco, Salwa (dir.) *Enciclopédia Da Música Em Portugal No Século XX*. Vol. 3. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Nettl, Bruno (1989). "Mozart and the Ethnomusicology Study of Western Culture (an Essay in Four Movements)." *Yearbook for Traditional Music* 21: 1–16.
- (1995). *Hearthland Excursions: Ethnomusicological Reflections on Schools of Music*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- (1996). "Relating the Present to the Past: Thoughts on the Study of Musical Change and Culture Change in Ethnomusicology." *Music & Anthropology*, no. 1.
- (2005) "How Do You Get to Carnegie Hall? Teaching and Learning." in *The Study of Ethnomusicology: Thirty-One Issues and Concepts*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press. PP. 388-403.
- Pinheiro, Ricardo (2012). *Jazz Fora de Horas: Jam Sessions Em Nova Iorque*. Lisboa: Universidade Lusíada Editora.
- Rice, Timothy (2003). "Time, Place, and Metaphor in Musical Experience and Ethnography." *Ethnomusicology* 47 (2): 151/179.
- Roxo, Pedro (2009). "Modernidade, Transgressão Sexual e Percepções da Alteridade Racial Negra na Recepção do Jazz Em Portugal Nas Décadas de 1920 E 1930." In *Arte E Eros*. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa / Instituto Francisco de Holanda.
- (2010a). "Pelágio, Sérgio." in Castelo-Branco, Salwa (dir.) *Enciclopédia Da Música Em Portugal No Século XX*. Vol. 3. Lisboa: Círculo de Leitores.
- (2010b). "Madaleno, João Pedro." in Castelo-Branco, Salwa (dir.). *Enciclopédia Da Música Em Portugal No Século XX*. Vol. 3. Lisboa: Círculo de Leitores.

- — — (2015). “Redes de Jazz No Extremo Ocidental Da Europa: O Papel de Luís Villas-Boas Nas Décadas de 1940 E 1950.” apresentado no V Encontro Nacional de Investigação em Música - Sociedade Portuguesa de Investigação em Música, Évora (Universidade de Évora).
- Roxo, Pedro; Lourenço, Miguel (2014). “Crossing Mind and Geographic Borders but Fixing Jazz Music Boundaries: The Foundation of Hot Clube de Portugal in the Late 40s.” apresentado no congresso Jazz Beyond Borders, Amesterdão.
- Solis, Ted (ed) (2004). *Performing Ethnomusicology: Teaching and Representation in World Music Ensembles*. Berkeley: University of California Press.
- Valério, Lúcia (2010). “Mendes, Carlos.” in Castelo-Branco, Salwa (dir.) *Enciclopédia Da Música Em Portugal No Século XX*. Vol. 3. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Veloso, Manuel Jorge; Mendes, Carlos Branco; Curvelo, António (2010). “Jazz.” in Castelo-Branco, Salwa (dir.) *Enciclopédia Da Música Em Portugal No Século XX*. Vol. 2. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Wilf, Eitan (2014). *School for Cool: The Academic Jazz Program and the Paradox of the Institutionalized Creativity*. Chicago: University of Chicago Press.

Pesquisa em publicações periódicas

S/autor (1971). “Festival de Jazz Do Porto”. *Disco, Música & Moda*. Nº7. 5 de Janeiro.

S/autor (1971). “Sindicato: Nove Músicos À Procura de Um Conjunto”. *Disco, Música & Moda*. Nº 6. 15 de Abril.

S/autor (1971). “O I Festival de Jazz de Cascais”. *O Século Ilustrado*. 30 de Outubro.

S/autor (1972). *Musicalíssimo*. Nº3. 17 de Novembro.

S/autor (1973). *Musicalíssimo*. Nº 53. 11 de Fevereiro.

S/autor (1974). “Cascais-74: O Grande Gato Dos Nomes...” *Flama*. 29 de Novembro.

S/autor (1975). *Hot [Boletim Do Hot Clube de Portugal]*. Nº 1. Janeiro.

S/autor (1975). *Hot [Boletim Do Hot Clube de Portugal]*. Nº 2. Abril

S/autor (1975). “FozJazz 75”. *Hot [Boletim Do Hot Clube de Portugal]*. Nº 3. Setembro.

S/autor (1976). “Plexus”. *Mundo Da Canção*. Nº 46. Setembro.

S/autor (1977). “Araripa: Uma Escola de Música”. *Música & Som*. Nº 6. 21 de Abril.

S/autor (1977). “Hot Club: Uma Existência Difícil”. *Música & Som*. Nº 12. 28 de Julho.

S/autor (1978). “Cursos de Jazz No Luisiana”. *A Luta*. 14 de Abril.

S/autor (1978). “Rão Kyao: Na Índia a Música É Uma Realidade”. *Música & Som*. Nº 42.
Dezembro de 1978.

S/autor (1979). “Portugueses No Cascais Jazz 79”. *Voz Do Povo*. 9 de Novembro.

S/autor (1980). “No Hot Clube: Escola de Jazz E Concertos Com Tony Faulkner”. *Diário de Lisboa*. 27 de Março.

S/autor (1980). “Escola de Jazz No Hot Clube: 1º Período Encerra Sem Chumbos”. *Se7e*.
20 de Maio.

S/autor. 1980. “Dargil”. *Música & Som*. Nº 59. Novembro e Dezembro de 1980.

S/autor (1985). “Iniciativa Única: Abre No Porto Escola de Jazz”. *A Capital*. 31 de
Outubro.

- Almeida, Francisco (2013). "O Hot Após Abril: Contributo Para a Histografia Do HCP." *HotNews: Boletim Informativo Oficial Do Hot Clube de Portugal*. Nº 7.
- Almeida, Francisco; Bessa, João Paulo; Soares, José (2013). "O Hot Imediatamente Antes E Após Abril: Contributo Para a Historiografia Do HCP." *HotNews: Boletim Informativo Oficial Do Hot Clube de Portugal*. Nº 8.
- Araújo, M.A.; Jorge, J. (1977). "Rão Kyao Conta-Nos a Sua História." *Música & Som*. Nº 4. 24 de Março.
- Barreto, Jorge Lima (1971). "Misérias E Grandezas." *Mundo Da Canção*. Nº 24.
- (1973). "3º Festival de Jazz Cascais." *Mundo Da Canção*. Nº 38.
- (1976). "À Margem Do Festival Jazz/Cascais 75." *Mundo Da Canção*. Nº 45.
- Barreto, Jorge Lima; Cordeiro, Jorge (1971). "Cascais Jazz, 1º Festival Internacional de Jazz." *Mundo Da Canção*. Nº 24.
- Costa, José Carlos Monteiro (1971). "Entrevista Com Luís Villas-Boas." *Disco, Música & Moda*. Nº 14. 15 de Agosto.
- Cruz, Valdemar (1985). "Escola de Jazz Do Porto: Um Sopro Diferente Nos Ventos Da Música." *O Diário*. 26 de Outubro.
- Eduardo, Zé (1979). "José Eduardo Responde a Luís Villas-Boas" *Diário Popular*. 17 de Novembro.
- Gil, Paulo (1977). "1º Festival de Jazz de Vila Real". *Música & Som*. Nº 5. 4 de Julho.
- Lopes, Alberto; Santos, Raul (1981). "Escola de Jazz Do Hot Club: Experiência Solidamente Inovadora Substitui-Se Ao Nacional Autodidatismo." *Portugal Hoje*, 29 de Março.
- Monteiro, Luís Filipe (1959). "Entrevista Com Hélder Martins." *Jazz [Boletim Do Clube Universitário de Jazz]*. Nº 5. Janeiro.
- Neves, Rui (1977). "Cascais Jazz: Uma Descrição de Utopia." *Música & Som*. Nº 19. 15 de Novembro.
- (1978). "2º Festival Internacional de Jazz de Vila Real." *Música & Som*. Nº 36. 8 de Janeiro.

Paes, Rui Eduardo (1984). “Luís Villas-Boas: «começámos O Festival Com Grande Atraso».” *O Expresso*. 11 de Outubro.

Plantier, Carlos (1974). “Cascais Jazz 74: Osso (económico) Duro de Roer.” *O Século Ilustrado*. 30 de Novembro.

Villas-Boas, Luís (1979). “Luís Villas-Boas Responde a Zé Eduardo” . *Diário Popular*. 12 de Outubro.

Webografia

- *Atensão Jazz*, série documental: <http://www.rtp.pt/play/p712/e149245/atensao-jazz>
(acesso: 13/08/2014)

- *Atensão Jazz*, série documental: <http://www.rtp.pt/play/p712/e148847/atensao-jazz>
(acesso: 13/08/2014).

- Entrevista com Pedro Madaleno, Rádio Vozes Portuguesas, 27/02/2015:
<https://www.youtube.com/watch?v=3XoKbSDFVSU> (acesso: 02/04/2015).

- Histórias do Jazz em Portugal, entrevista com Zé Eduardo:
<http://www.rtp.pt/play/p396/e189362/especial#sthash.C7em05yv.dpuf>
(acesso: 28/09/2015).

Pesquisa em arquivo

Arquivos do Hot Clube de Portugal. Fundo Cascais Jazz / Só Jazz

- Pasta CJSJ 013
- Pasta CJSJ 109
- Pasta CJSJ 117
- Pasta CJSJ 141

Arquivos do Hot Clube de Portugal. Fundo Luís Villas-Boas

- “Hot Clube de Portugal: relatório da gerência 1957/1958”, HCP-LVB-UI19
- VÍDEO VD03-29-1-2
- VÍDEO VD03-29-2-2
- VÍDEO VD03-30-1-2
- VÍDEO VD03-30-2-2
- VÍDEO VD04-1
- VÍDEO VD-04-05

Arquivos do Hot Clube de Portugal. Fundo Zé Eduardo

- Pasta “Escola de Jazz, 1ª fase, 1977”
- Pasta “Escola de Jazz, 1ª fase, 1977, nº 1 de 3”
- Pasta “Escola HCP 1981-82”
- Pasta “Escola Jazz HCP Orquestra (caderno A5) ano letivo 1980-1981”

Entrevistas

António Pinho Vargas (22/09/2014). Entrevista realizada por Pedro Mendes. Lisboa.

Armindo Neves (24/08/2014). Entrevista realizada por Pedro Mendes. Via telefone.

Bernardo Moreira (07/10/2014). Entrevista realizada por Pedro Mendes. Lisboa.

Bernardo Moreira (04/11/2014). Entrevista realizada por Pedro Mendes. Lisboa.

Carlos Barretto (07/01/2015). Entrevista realizada por Pedro Mendes. Lisboa.

Fernando Júdice (04/02/2015). Entrevista realizada por Pedro Mendes. Lisboa.

José Martins (23/03/2015). Entrevista realizada por Pedro Mendes. Monte da Caparica.

José Soares (29/06/2015). Entrevista realizada por André Gomes, Miguel Lourenço,
Pedro Mendes, Pedro Roxo e Regina Rocha. Lisboa

Luís Caldeira (09/03/2015). Entrevista realizada por Pedro Mendes. Lisboa.

Mário Delgado (05/11/2000). Entrevista realizada por Pedro Roxo. Lisboa.

Mike Ross (18/02/2015). Entrevista realizada por Miguel Lourenço e Pedro Mendes.
Lisboa.

Rui Martins (04/12/2014). Entrevista realizada por Miguel Lourenço, Pedro Mendes e
Pedro Roxo. Lisboa.

Sérgio Pelágio (17/07/2013). Entrevista realizada por Pedro Mendes. Lisboa.

Tomás Pimentel (18/07/2013). Entrevista realizada por Pedro Mendes. Lisboa.

Zé Eduardo (2001). Entrevista realizada por Pedro Roxo. Lisboa.

Zé Eduardo (25/07/2013). Entrevista realizada por Miguel Lourenço e Pedro Roxo. Faro.

ANEXOS

Anexo 1

Cartaz da primeira edição do Festival Internacional de Jazz de Cascais



Arquivo do Hot Clube de Portugal: PT-HCP-CJSJ-CA-A4_001

Anexo 2

Programa do II Festival Nacional do Jazz (Porto)



The poster for the II Festival Nacional do Jazz (Porto) features a central illustration of three jazz musicians in a stylized, woodcut-like manner. The illustration is enclosed in a decorative, rounded rectangular frame with a jagged, lightning-bolt-like border. Above the musicians, the word "jazz" is written in a bold, sans-serif font, with "II festival nacional do jazz" and "15 maio 1976" written in a smaller font below it. Below the illustration, the names of the participating bands are listed: "Anar Band", "Zanarp", "Plexus", "Rão Kyo", and "Fórmula de Economia do Piano". At the bottom of the poster, the word "programa" is written in a large, bold, sans-serif font.

tarde 15.30

PLEXUS
carlos corujo zingaro
violino
celso de carvalho
violoncelo, contra-baixo
paulo gil
bateria, percussão
manuel guerreiro
sax alto, barítono, flauta

ZANARP
antónio pinho
piano
artur guedes
contrabaixo, violoncelo
zé nogueira
sax soprano e alto, clarinete si-bemol e clarinete baixo
pedro cavaco
percussão
zé martins
bateria percussão

noite 21.30

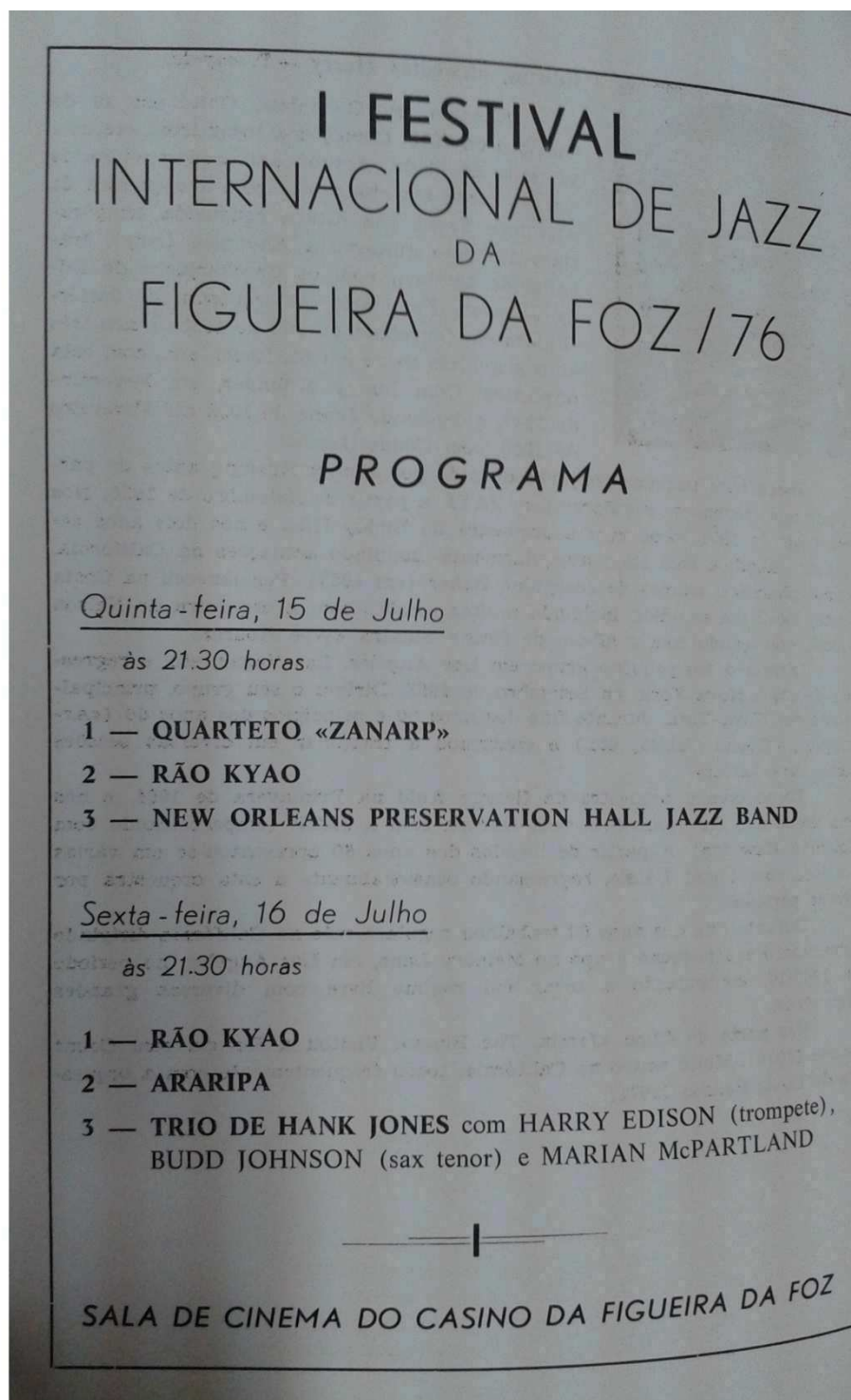
ANAR BAND
jorge lima barreto
piano
jorge chaminé
violoncelo
rui reiminho
guitarra
luís carlos
percussão
jorge pacheco
líder de banda mágica

RÃO KYAO
antónio pinho
piano
zé eduardo
contrabaixo
joão heitor
bateria
rão kyao
sax, flauta

Documentação pessoal de José Martins.

Anexo 3

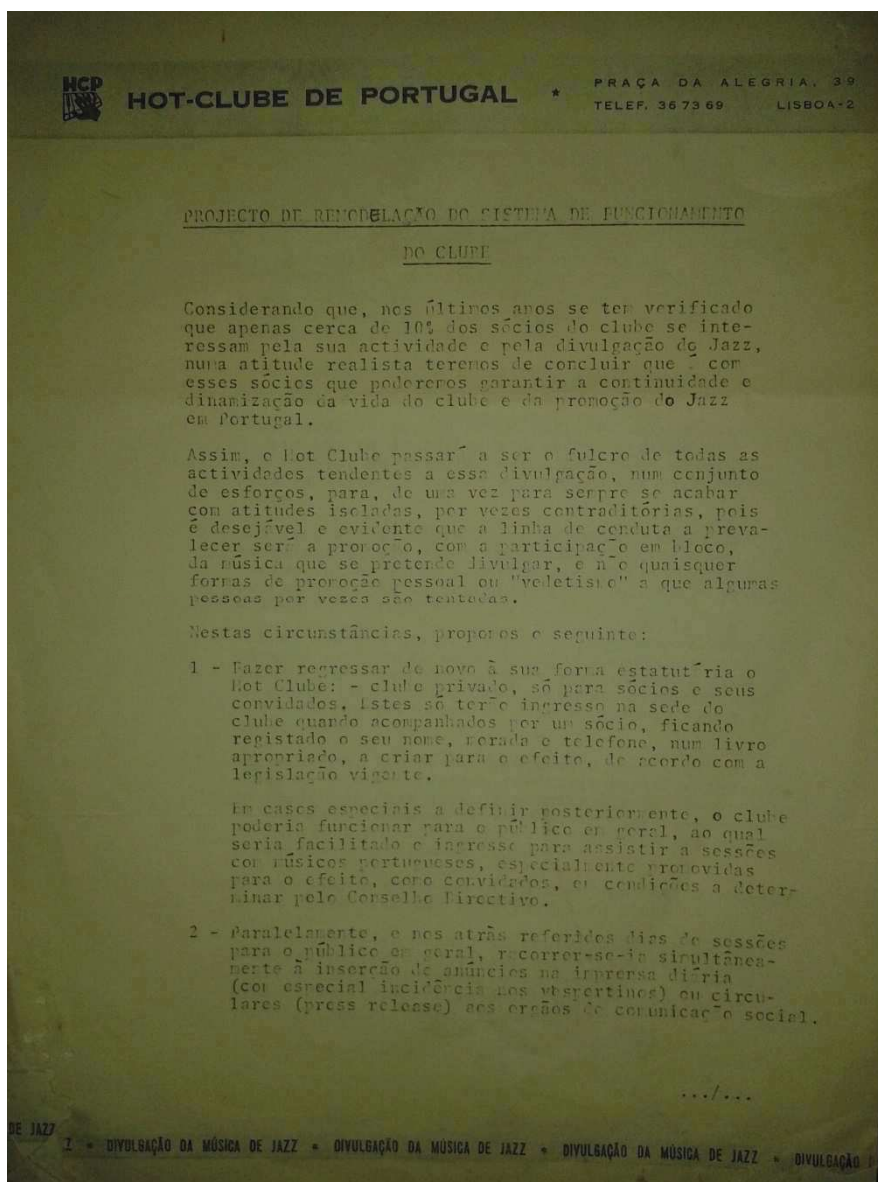
Programa do Festival de Jazz da Figueira da Foz 1976



Arquivo do Hot Clube de Portugal

Anexo 4 – a)

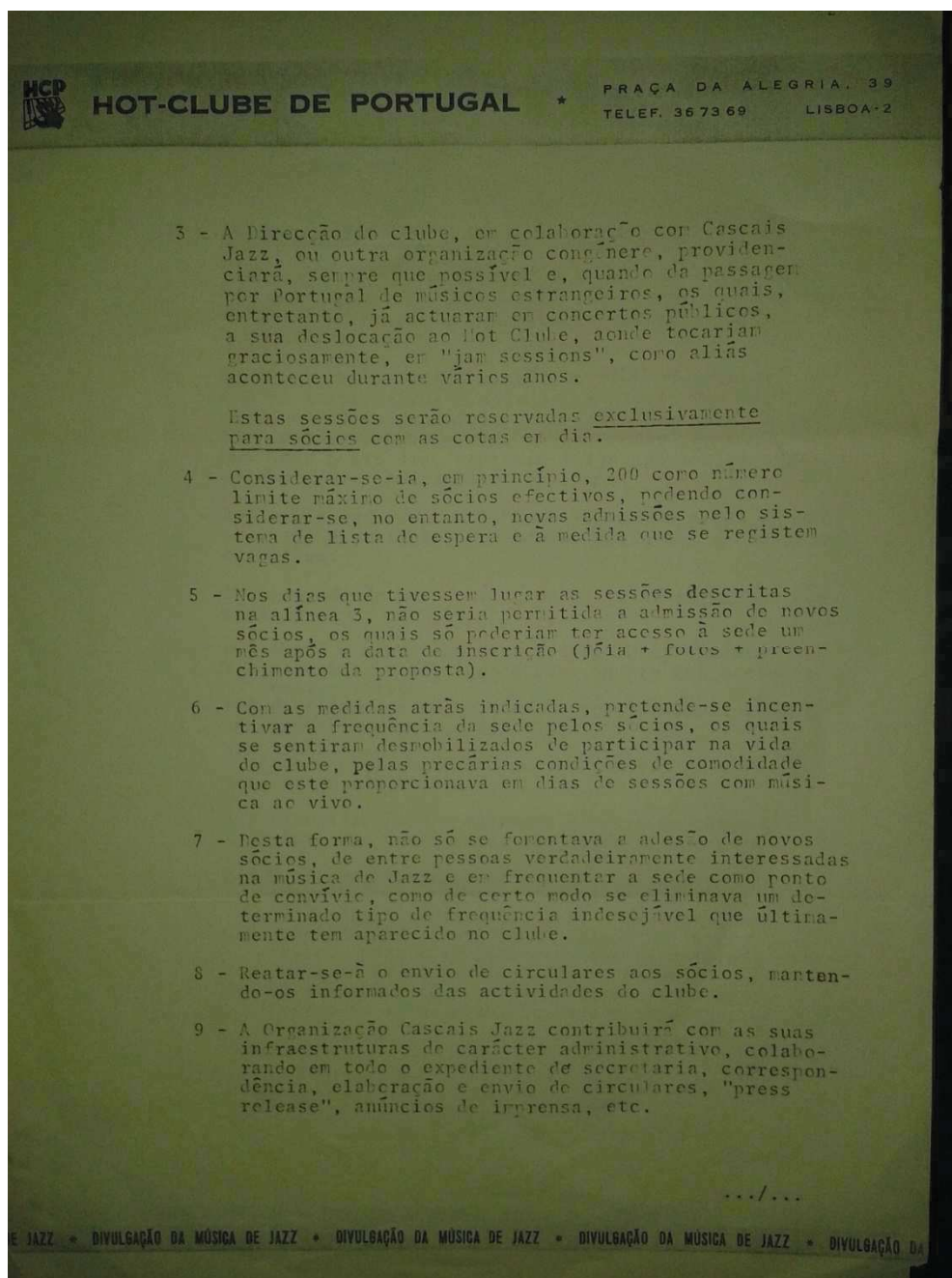
“Projeto de remodelação do sistema de funcionamento do clube”



Documentação pessoal de Zé Eduardo.

Anexo 4 – b)

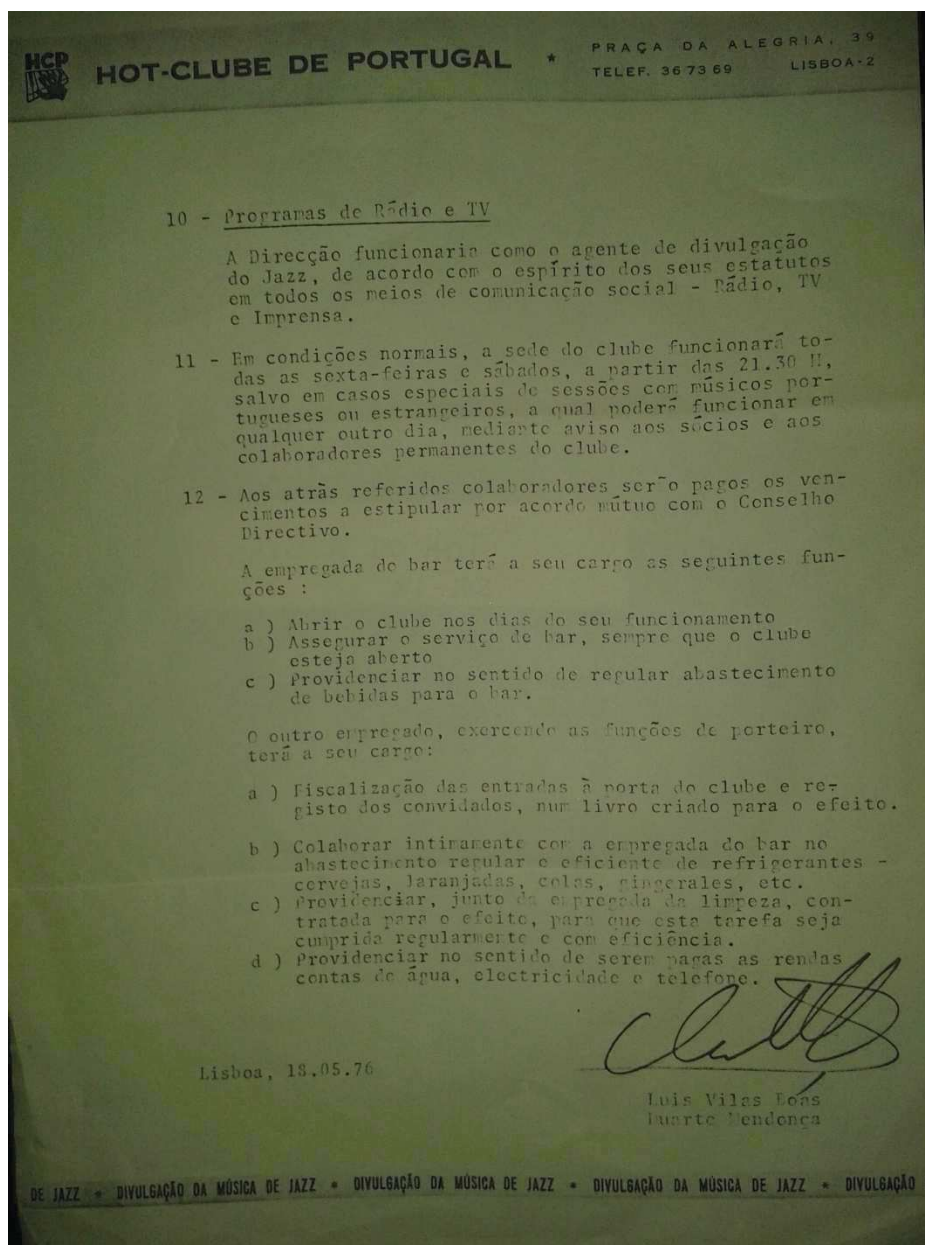
“Projeto de remodelação do sistema de funcionamento do clube”



Documentação pessoal de Zé Eduardo.

Anexo 4 – c)

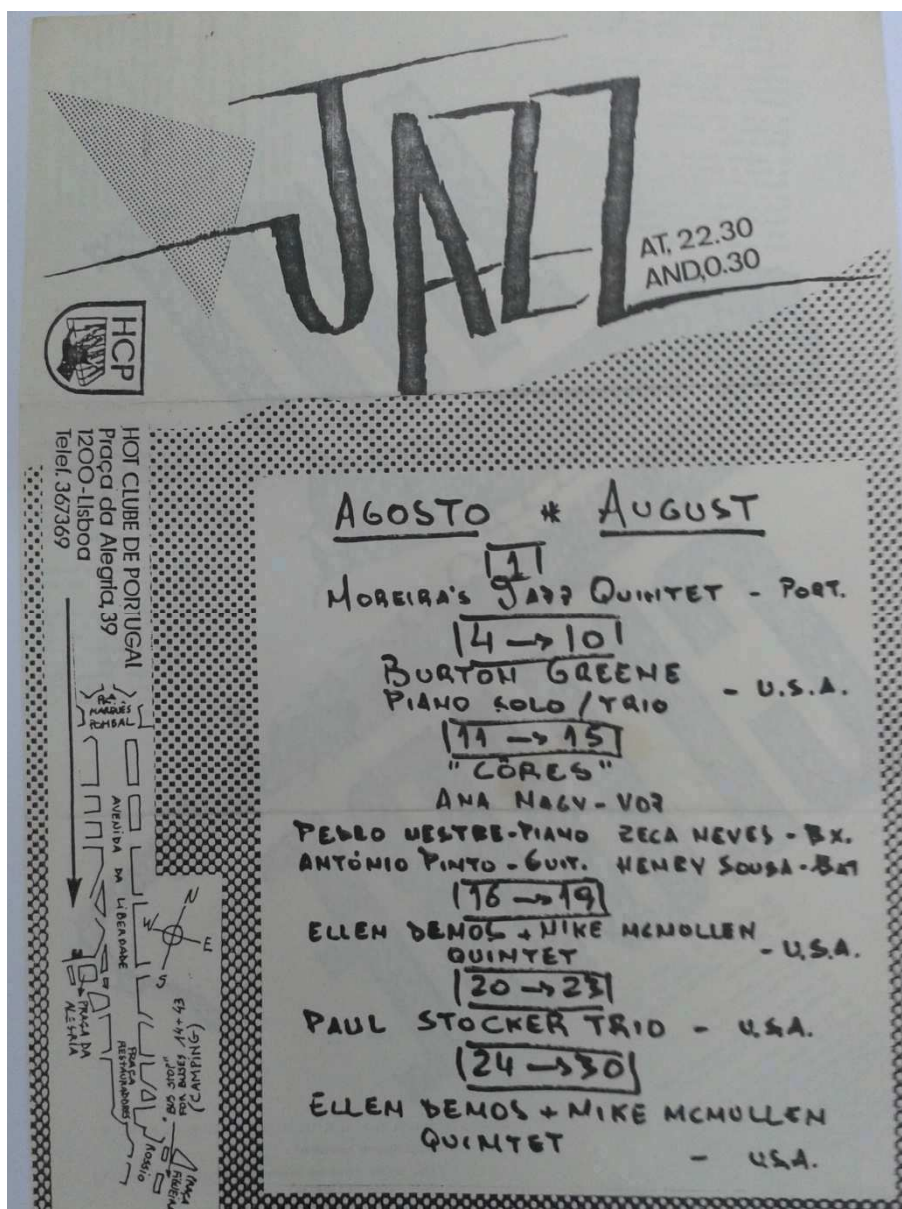
“Projeto de remodelação do sistema de funcionamento do clube”



Documentação pessoal de Zé Eduardo.

Anexo 5

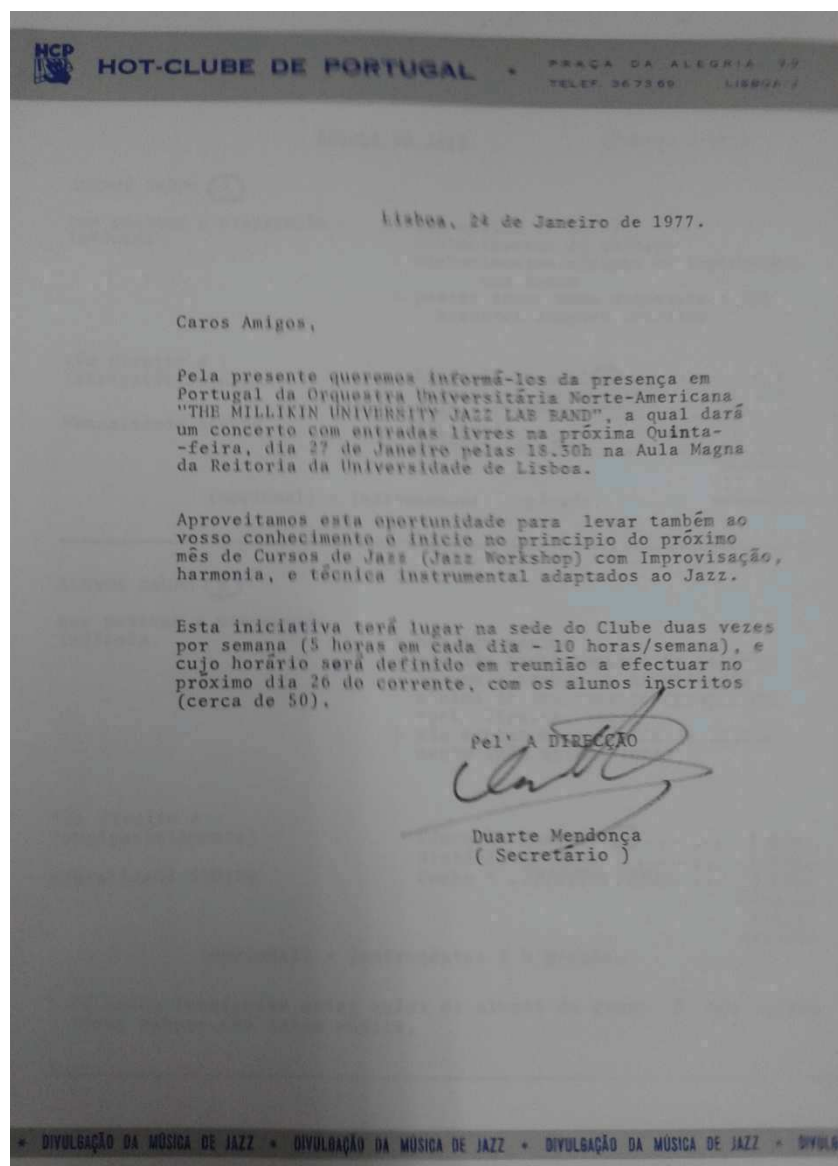
Programa de concertos no Hot Clube de Portugal (Década de 1980)



Arquivos do Hot Clube de Portugal. Documento por catalogar.

Anexo 6

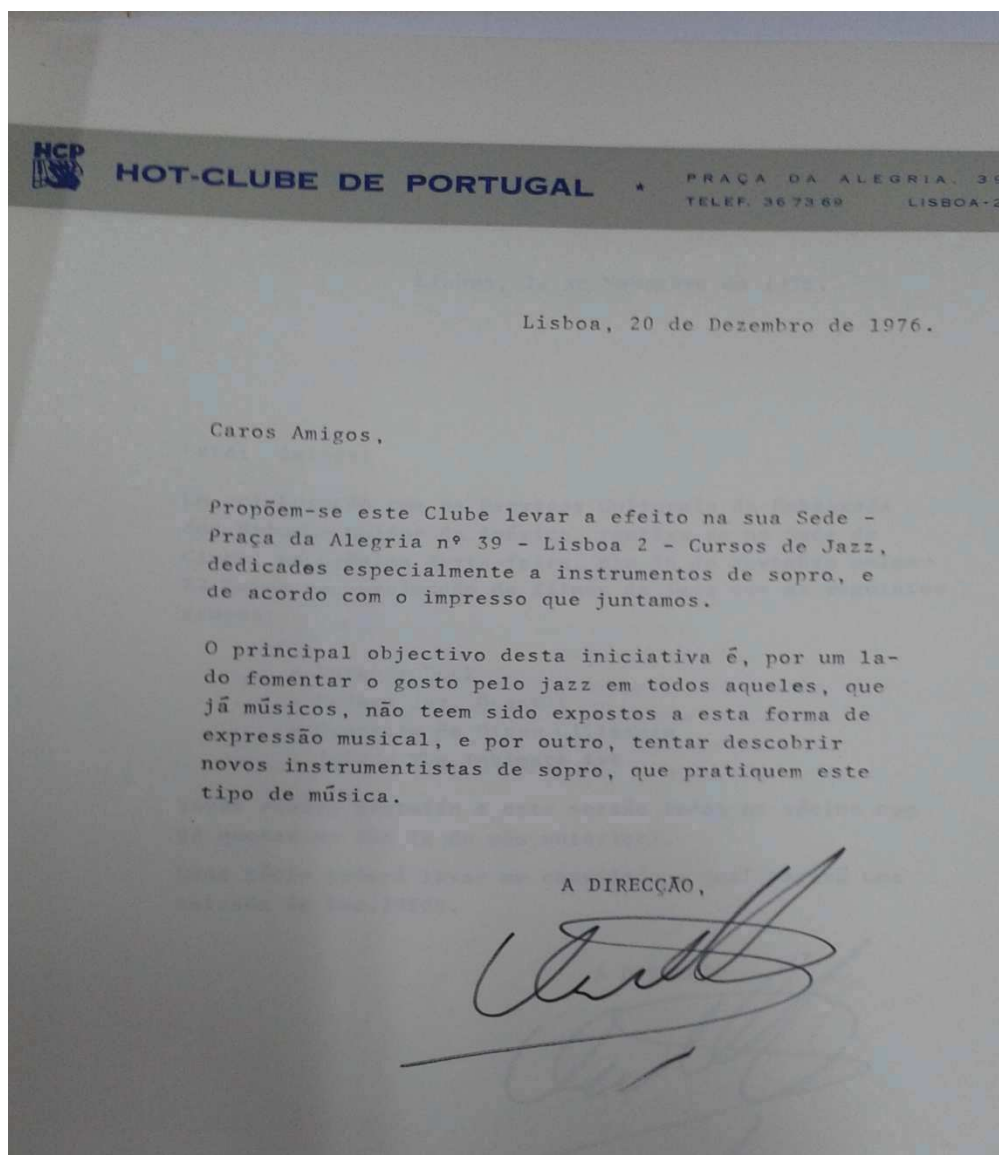
Circular do Hot Clube de Portugal sobre o início dos cursos de jazz (24/01/1977)



Arquivos do Hot Clube de Portugal. Documento por catalogar.

Anexo 7

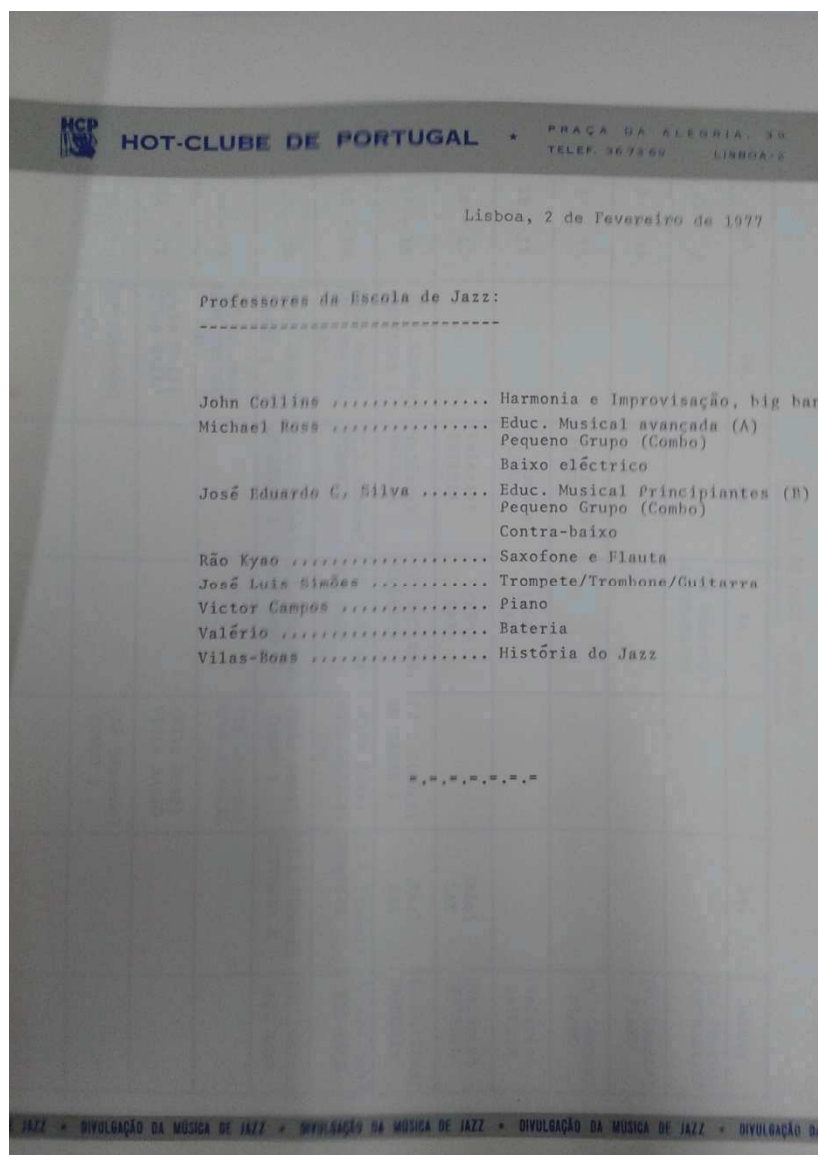
Circular do Hot Clube de Portugal sobre a dinamização de cursos de jazz (20/12/1976)



Arquivos do Hot Clube de Portugal. Documento por catalogar.

Anexo 8

“Professores da escola de jazz” (02/02/1977)



Arquivos do Hot Clube de Portugal. Documento por catalogar.

Anexo 9

“Escola de Jazz do Porto privilegiará a criatividade”

JORNAL DE EVERTON

Abre dentro de semanas

Escola de Jazz do Porto privilegiará criatividade

«Os conservatórios estão cheios de musgo» — acusa Pedro Abrunhosa

Nuno Cerejeira Namora (texto)
Adélrio Santos (foto)

«Os conservatórios estão cheios de musgo: as ideias novas são policiadas e não há incentivos à criatividade», acusou Pedro Abrunhosa, músico português e docente da Escola de Jazz do Porto, instituição que leccionará as primeiras aulas no dia 4 de Novembro. Nesta data, começará a ser preenchida uma lacuna do ensino da música em Portugal, ao mesmo tempo que se inicia a luta contra o centralismo musical.

«A ideia da criação de uma escola de jazz nesta cidade foi do Mário Barreiros. Ele é um super-fanático do jazz, vive muito a música e há muitos anos que andava com esta «fregada», até que um dia reuniu mais duma dezena de amigos e com o apoio do pai dele, to qual cedeu o imprescindível apoio logístico» anteciparam para este projecto «no escuro», afirmou Pedro Abrunhosa, contrabaixista licenciado no Conservatório de Música do Porto e elemento do corpo docente desta tão nova quanto original escola de música.

No quadro de professores desta instituição figuram nomes largamente «baldios» no meio «jazzístico». Assim, a Mário Barreiros, guitarrista dos «Jatunegras», baixista do quinteto de António Pinho Vargas e do «Sexteto de Jazz de

parceiro nestes agrupamentos musicais, o baixista Pedro Barreiros. «Adesão de vulto» foi a de António Pinho Vargas. O pianista do primeiro disco de Rão Kyao, participante, por três vezes, no Festival de Jazz de Cascais e autor de um disco de jazz já editado (e outro na «prensa» para sair lá para o Natal), facto que no panorama musical português constitui uma excepção. António Pinho Vargas. Ele mesmo.

Completam o elenco da escola, outros nomes não menos conhecidos e «habitués» do meio jazzístico: José Nogueira, José Mendes, Pedro Abrunhosa e Guilherme Rodrigues. A fina flor do jazz português.

De referir ainda o empenhamento do guitarrista espanhol Joaquín (com «n») Infantes Natural

(não sei se conhecem), só tem comum o apelido, pois, segundo a abalizada opinião de Pedro Abrunhosa, «com a guitarra», ele é um «geniozinho».

«Não ao centralismo musical»

Existindo vários conservatórios de música espalhados pelo País, e com o «Hot Clube de Jazz» a funcionar em Lisboa, questionamos o nosso interlocutor sobre a importância da criação desta instituição no Porto. Pedro Abrunhosa foi peremptório ao afirmar-nos que é grande a lacuna existente a nível nacional, e mais ainda a nível de Norte do País, no campo do jazz. «Em Portugal há muitos conservatórios, mas estão cheios de musgo; e não há ninguém que tenha coragem de o varrer. Neles, o ensino da música funciona como há 100 anos atrás: há medo das ideias novas; a criatividade é policiada; as aulas são repetitivas e chatas», afirmou-nos Pedro Abrunhosa, apontando a Escola de Jazz do Porto como a antítese dos conservatórios; como um local onde a improvisação e a criatividade serão privilegiadas.

Quanto ao «Hot Clube de Jazz», a Escola de Jazz apresenta-se como alternativa e avanço de uma descentralização musical. «Não há mais jazz em Lisboa do que no Porto. O que há é mais concertos e oportunidades, mas, na fundo, é o Norte que tem fornecido grande parte do potencial de Lisboa». Como tal, esta escola será um estalo da luta

ismo lisboetas», afirmou aquele músico.

«Um tiro no escuro mas não megalómano»

>

«Esta iniciativa é um tiro no escuro», admitiu Pedro Abrunhosa, «pois não sabemos ainda com o que vamos contar». «Mas não é um projecto megalómano: preferimos apostar na quantidade e num ensino selectivo, para, só num segundo passo, nos lançarmos para voos mais altos», afirma aquele dirigente. Assim, as aulas vão ser iniciadas no dia 4 de Novembro, no número 35 da Avenida Fernão de Magalhães e, tendo já aceitado 15 inscrições, não irá ultrapassar as três dezenas, o número de alunos admitidos.

Os cursos terão a duração de três anos, cada um dos quais dividido em três períodos. Para frequentar as aulas não é necessário ter experiência ou instrumento.

Serão ministradas cinco disciplinas, a duas das quais é obrigatória a inscrição: uma «cadeira» teórica e a outra prática. Para além das disciplinas clássicas de Harmonia, Educação Musical e de um instrumento, a escola introduziu as «cadeiras» de Treino Auditivo e «Combos». «Constituem matérias inovadoras mas de vital importância para a formação de um «jazzista», frisou Pedro Abrunhosa.

O treino auditivo traduz-se no desenvolvimento das capacidades auditivas através de métodos

valiosos, etc., isto é, consiste na visualização das notas que constituem o solo improvisado. Os «Combos», são aulas de conjunto, dirigidas à análise de problemas de improvisação, «swing», acompanhamento, secção rítmica, etc.

Música ao vivo

A criação destas aulas em conjunto vai assumir particular importância no âmbito de uma outra iniciativa desta escola. Visando transformar esta instituição num verdadeiro centro de convívio e ponto de encontro, funcionará ao fim de semana um bar com música ao vivo, onde se apresentarão os alunos da escola e todos os grupos de «jazz», nacionais e estrangeiros, que a direcção entenda com interesse na formação dos alunos. A inauguração desta bar com música ao vivo, verificar-se-á no dia 10 de Novembro, com a participação do «Sexteto de Jazz de Lisboa».

Paralelamente, está a ser criada uma discoteca (leia-se biblioteca de discos) de carácter pedagógico, etc., isto é, para além de serem ministrados cursos semanais (abertos a não alunos) e actuarem na escola. «Esta é que é a verdadeira escola de «jazz»: as músicas estrangeiras que aqui venham, para além de darem aulas técnicas, escolhem alunos e professores com os quais partilham conhecimentos e experiências, para actuarem ao fim de semana. Isto é que dá «rodagem» a um «jazzista», afirma Pedro Abrunhosa.

A todos os «jazzistas» que se viram envolvidos neste projecto, subsiste um ideal comum: a necessidade de «passar» conhecimentos; de partilhar experiências; de formar uma nova geração e



Pedro Abrunhosa: um «solo ao vivo» na «PJ»

Arquivos do Hot Clube de Portugal. Fonte não identificada.

Anexo 10

“Escola de jazz” (02/02/1977). Estrutura curricular da EJHCP.

HCP HOT-CLUBE DE PORTUGAL • PRAÇA DA ALFAMA, 22
TELEF. 25.7.000 LISBOA-2

ESCOLA DE JAZZ Lisboa, 2/2/77

ALUNOS GRUPO (A)

que possuam a preparação indicada:

- lêem música (+ ou -)
- conhecimentos de solfejo
- conhecimentos mínimos do instrumento que tocam
- possam tocar numa orquestra a 16r arranjos simples escritos

têm direito a :
(obrigatoriamente)

Educação Musical (A)	2 h/s.
Harmonia e Improvisação	2 h/s.
Combo . / FOFPP . / FPP . /	2 h/s.
Big Band	4 h/s.
História do Jazz	2 h/s.
	12 h/s.

Mensalidade 500\$00

(opcional) - Instrumentos 2h p/cada.

ALUNOS GRUPO (B)

que possuam a preparação indicada:

- não lêem música
- não têm conhecimentos de solfejo
- toquem e tenham já experiência mínima do instrumento (grupos de rock, ligeira, etc.)
- não tenham experiência do instrumento (não saibam tocar)

têm direito a :
(obrigatoriamente)

Educação Musical (B)	2 h/s.
História do Jazz	2 h/s.
Combo * . Pequeno Terno	2 h/s.
	6 h/s.

Mensalidade 500\$00

(opcional) - Instrumentos 2 h p/cada.

* Só podem frequentar estas aulas os alunos do grupo B que saibam tocar embora não leiam música.

JAZZ • DIVULGAÇÃO DA MÚSICA DE JAZZ • DIVULGAÇÃO DA MÚSICA DE JAZZ • DIVULGAÇÃO DA MÚSICA DE JAZZ • DIVULGAÇÃO DA MÚSICA DE JAZZ

Arquivos do Hot Clube de Portugal. Documento por catalogar.

Anexo 11

Documento sobre o grupo Corpo Docente

"Corpo Docente"

O "Corpo Docente" é um grupo de geometria variável vocacionado para acções integradas de formação, **concertos/seminários**, realizadas de forma concentrada durante um espaço de tempo definido e dirigidas ao mesmo tempo a um público especializado (os seminários) e um público indiferenciado (os concertos).

Um dos modelos possíveis de acção do "Corpo Docente" é um fim-de-semana (mais ou menos alargado) de trabalho pedagógico numa **escola de música** ou **sede de banda filarmónica**, acompanhado de concerto(s) noturno(s) aberto(s) ao público e com eventual participação dos formandos.

Como tal o "Corpo Docente" pode incluir qualquer número de professores da **Escola de Jazz do Hot Clube de Portugal** dependendo apenas essa escolha dos destinatários da acção.

Poderá assim ser constituído por qualquer combinação dos seguintes. Músicos/professores:

Inês Martins	voz	"Zeca" Neves	baixo
João Moreira	trompete	António Pinto	
Edgar Caramelo		Sérgio Pelágio	
Jorge Reis		João P. Madaleno	
Pedro Moreira	saxofone	Eddie Goltz	
Claus Nymark	trombone	Mário Delgado	guitarra
David Gausden		André S. Machado	bateria
Bernardo Moreira	contrabaixo	(Rui Martins História do jazz)	

Como é natural, os concertos do "Corpo Docente" têm uma forte componente de informalidade sendo o repertório constituído por "standards" e originais dos membros do grupo.

HOT CLUBE DE PORTUGAL

Pr. da Alegria, 39 • 1200 LISBOA • telef. 3467369

Arquivos do Hot Clube de Portugal. Documento por catalogar.